ԿԻՐԱԿԻ
ՅՈՒՆՈՒԱՐ 5
DIMANCHE
5 JANVIER
1997

LE NUMERO : 5,00 F.

ՅԱՌԱՋ
ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ԹԻՒ 222

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL.: 01. 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 01. 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.100 Ֆ. – Վեցամսեայ : 560 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.400 Ֆ. (ամենօրեայ առաքում)
1.250 Ֆ. (շաբաթական առաքում) – Հատը : 5,00 Ֆ.

72րդ ՏԱՐԻ – ԹԻՒ 19.020 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 72e ANNEE — N° 19.020

ՍԻՐՏՆ ՈՒ ԱՆՍԻՐՏԸ

ԸՍՏ Յ. ՕՇԱԿԱՆԻ

Գրեց՝
ԳՐԻԳՈՐ ՊԸԼՏԵԱՆ

Ե՞րբ եւ ո՞ւր կ՚աւարտի երկ մը:

18 Փետրուար 1948, Հալէպ, երբ սրտի կաթուածը կը զգետնէ Յ. Օշականը, սեղանին վրայ կը գտնուի նոր վիպաշարքի մը ձեռագիրը: Կեանքին պէս կոչուածը բազմահատորեակ մըն է, որուն առաջին երկու գիրքերը գրուած են միայն: Ասոնք են որ Վահէ Օշական պատրաստած է հրատարակութեան(1): Ժամանակին Պէյրութի «Ակօս»ի մէջ տպուած էր հատուած մը «Օսկի օրան» խորագիրով: Ըստ Վ. Օշականի նշումին, անիկա պէտք չէ նկատել վէպին շարունակութիւնը. «"Օսկի օրանը" իր չափազանց ընդարձակութեան պատճառաւ, հեղինակը զատած է վէպէն ու վերածած առանձին գործի»:

Ընթերցողը իր առջին ունի բոլորովին անտիպ երկ մը, որուն օրինավիճակը խնկապէս եզակի է: Պարզ չէ՞ արդեօք, որ անաւարտ վէպ մը եւ աւարտած վէպ մը նոյն օրինավիճակը չունին գրականութեան մէջ: Օշական իր գրութիւնը գրած է չորս անգամ, բայց չէ կրցած այս վերգրումի աշխատանքը հասցնել իր աւարտին. վերջին 54 էջերը մնացած են երրորդ տարբերակէն: Նոյն ատեն, Օշական թելադրած է, «ուր որ մեռնիմ հոն կը վերջանայ այս գործը»(2): Ահաւասիկ մէկ կողմէն՝ անաւարտ գրութիւն մը, միւս կողմէն՝ վերջացած գործ մը: Վահէ Օշական ինք ալ անդարդարձած է յարակարծիքին, նկատելով որ "ընդհատուած է պատմութիւնը", պատումը մնացած է առկախ: Այդ յարակարծիքը լուծարկելու կամ զարգացնելու զուտ "օշականեան" խնդրին կը մօտենամ քիչ անդին: Նախ՝ երկու խօսքով պատմուածքը(3):

ՊԱՏՄՈՒԱԾՔԸ

Ամբողջ առաջին գիրքը յատկացուած է մանուկի մը ծնունդին: Արամիկին ծնողները՝ Պալիկն ու Օվնէսը գիւղէն Պրուսա հաստատուած զոյգ մըն են: Օվնէսը հիւանդկախ երիտասարդ մըն է: Իսկ Պալիկը իր ամբողջ երիտասարդութիւնը կը վատնէ Պրուսայի մանարաններուն մէջ, հոգալու համար պէտքերը վեցեակ մը երախայի, այդ ամուսնին եւ կոյր տալոջ մը: Նոր յղութիւն մը այնքան ալ ցանկալի չէ կնոջ, որուն վիժումի որոշումը կը բեկանէ Լուսլուս կոչուած, գեղացի, կէս-միստիք, տեսակ մը քաղաքային սուրբ կին մը: Լուսլուսը կը մարգարէանայ որ ծնելիք երախան "մեծ" մարդ պիտի դառնայ:

Երկրորդ գիրքը կը սկսի, երբ Արամիկը արդէն քանի մը ամսու մանուկ մըն է: Լուսլուսին թելադրութեամբ՝ մայրը տընտեսական անձուկը բառնալու համար կ՚ընդունի դառնալ Պրուսայի հարուստներէն՝ Մաքսուտ Ֆերման էֆէնտիին կնոջ՝ Մալվինէ Ֆերմանի նորածին աղջկան ստնտու... Մեծ վարձատրութիւն ունի ստանալիք այդ գեղջուկ բայց գեղեցիկ կինը այդ աշխատանքէն, որով կ՚ապահովուի ընտանիքին ապրուստը: Կայ սակայն զարհուրելի պայման մը. մինչեւ հարուստի մանուկին դիեցումին վերջը՝ մայրը երբեք տուն պէտք չէ վերադառնայ: Ահա տագնապը մօր մը, որ զաւակը ապրեցնելու համար պարտաւորուած է զայն լքելու, տագնապը ամուսնի մը հանդուրժող նման նուաստացում, հօրքուր Վարդէնի մը, բայց մանաւանդ տունը մնացող վեցեակ մը երախաներու, ի մասնաւորի պզտիկ բայց արդէն մահուան ճակատագրուած դեղուհի Արաքսիին: Իրենց մօր մեկնումէն ետք՝ կոյր հօրքուրը կը ստանձնէ երախաները մեծցընելու, մանաւանդ Արամիկը դիեցնելու գործը: Եւ մեկնումի առաջին օրը, ցաւը ամոքելու միտումով կը պատրաստուի պատմելու «Օսկի օրան» հէքեաթը, որ չէ առնուած վէպին մէջ: Գրութիւնը կը մընայ մէկէն առկախ, կառչած Օշականի մահուան, հէքեաթի սեմին:

Այս պատմուածքին շուրջ Օշական կը կառուցէ իր գրութիւնը, փորձելով վերստեղծել դարավերջի Պրուսան, հայկական թաղերէն Մենծ Պարտէզներ աղքատնոցի մթնոլորտը, հարուստներուն փառքն ու զանոնք կրծող ախտերն ու անարիւնութիւնը, աղքատներուն զրկանքները, եւայլն: Բարքեր, մարդիկ, տրամներ: Վէպէն որոշ տարրեր ինքնակենսագրական բնոյթ մը ունին անկասկած, բայց հակառակ պատմող Օշականի ամենատեղ ներկայութեան, վէպը ինքնակենսագրութիւն չէ:

ՎԷ՞Պ ԹԷ ՀԷՔԵԱԹ

Գրքի խորագրին տակ՝ իբրեւ ենթախորագիր Օշական զետեղած է "Հէքեաթ մը մեր ժամանակ՚երէն" նշումը, իսկ գրութեան երկայնքին՝ գրեթէ անդադար կը խօսի վէպէ: Առաջին գրքի առաջին գլուխը ամբողջութեամբ յատկացուած է այս հէքեաթ ու վէպ, իրարու հակադիր թուող եզրերու պարզաբանումին: Օշական մէկ կողմէն՝ կը նշէ վէպին անունը՝ "Կեանքին պէս", միւս կողմէ՝ դիտել կու տայ որ գրածը հէքեաթ մըն է: Նոր վիպաշարքով փաստօրէն կը ձգտի բանել "ապրումներու" աշխարհը եւ զայն մատուցանել ընթերցողին: Գրելիք էջերը «կեանքն են ու հէքեաթը: ԿԵԱՆՔԻՆ ՋԱՓ: Բայց մանաւանդ ԿԵԱՆՔԻՆ ՊԷՍ: Այսինքն՝ --Բացարձակ պարկեշտութեամբ մը կենալ հեղեղին դիմաց որ օրերն էին քու ջիղերուդ եւ իրաւ, իրաւ կ՚ըսեմ ձեզի որ մէկ հատիկ մարդու ապրումները չեն սպառիր լման գրականութեան մը գիրքերուն ներսը, այնքան ընդարձակ է աւազանը ուրկէ կը հաւաքուի արցունքի կաթիլ մը...»(էջ 5): Օշականի "կեանք" կոչածը անշուշտ ոչ սովորական առօրեան է, ոչ ալ տուեալին իրապաշտ վերարտադրութիւնը: Բազմաթիւ անգամներ իր քննադատութեան մէջ անիկա որոշադրած է այդ կեանքը իբրեւ սեռի, սերմի, մահուան ու արեան, թէ՛ բնախօսական, թէ՛ հոգեբանական իրականութիւնը, համազօր ապրումի:

Առանց այս որոշադրումին՝ կը խորհիմ որ Օշականի "կեանք" կոչածը անհեթեթութիւն մը պիտի ըլլար, այնքան զուր է գրականութիւնը մտածել կեանքէն անկախ կամ կեանքէն վեր: Բայց միւս կողմէն՝ այս կեանք կոչուածը կը տրուի իբրեւ հէքեաթ, ոչ թէ իբրեւ մեր մանկութեան հրաշապատումները, այլ կեանքի հեղեղին հպատակող "պատմութիւն": Կը գրէ. «Բայց նոր բա՞ն կ՚ըսեմ արդեօք երբ ձեզի յայտարարեմ որ անիկա, այսինքն պատմութիւնը --միշտ հէքեաթ է կարծր՝... դաժան իրականութիւնը, ծամուելու տրուած մեր խեղճ ծնօտներուն...»(էջ 3): Ըստ երեւոյթին կեանք ու հէքեաթ չեն հակադրուիր իրարու, հէքեաթը վէպին նոր անունն է, վէպին որ ըլլալու է կեանքին պէս, այնքանով որ կը չափուի կեանքին հետ, կեանքը ունի իբրեւ չափ, իբրեւ միակ կշիռ, եւ ասով կը հպատակի ծանօթ նշանաբանին. «Կարգէ աւելի՝ "անկարգութեամբ", այսինքն՝ կեանքին պէս»(էջ 5): Այս հաստատումին միտք բանին բացայայտ է. վէպը պարտի ենթակայ մնալ կեանքի հոսանքին, ասոր անհուն ընթացքին, պարտի մոռնալ կառուցուածքի մտահոգութիւնները, մկրատը, սահմանը, կաղապարը: Տեսական նկարագիր ունեցող այս հաստատումները գործնականին մէջ այնքան ալ դիւրին իրագործելի չեն, գոնէ Օշականի կողմէ, որուն վէպի ըղձացքը միշտ ալ հարկատու է գրուածք -- անձնաւորութիւն -- պատում երրորդութեան: Օշական չէր կրնար երեւակայել պատումէ բոլորովին զերծ "վէպ" մը, իր տեսադաշտին ունենալով աւանդը Պալզաքի, Փրուսթի, Ճոյսի (Ոդիսեւսի Ճոյսը):

ԹԵԼԱԴՐԱՆՔՆԵՐ

Ինչպէս այլուր, հոս ալ Օշականի գրութիւնը բանավէճի մէջ կը մտնէ վէպի սովորական ըմբռնումին հետ: Ո՛չ միայն բանավէճի այլեւ խնկական քննադատութեան: Մէկ օրինակ բաւ է կը խորհիմ: Երկրորդ գլուխին մէջ, պատմողը, որ չեմ կրնար չնոյնացնել Օշականի հետ (առանց Օշականը նոյնացնելու Օշականին...) կ՚ըսէ. «Այդ կնոջ հագածը պարզ զգեստ մըն է: Կու տամ այս պզտիկ գինն ալ, քաջատեղեակ ըլլալով նոր տրամադրութեան: Արդի, գերարդի վէպին մէջ հագուածք, ներկ, մարմնին շնորհները, օրօրումները տակաւ լռելի մանրամասնութիւններ են: Կը դիմաւորեմ սակայն, առանց նեղուելու, ձեր առարկութիւնները, նախասիրանքը՝ ու պատումը քալած տեսնելու ձեր փափաքը յամառելով ըսել անարդի բաներ... Իմ գիրքերը չեն գալու ձեր անօթութիւնը --դէպքերէ-- կշտացընելու, զբաղ ընելու ձեր անզբաղութիւնը, ձեզի ջուրվրայ յուզումներ կամ սոխի արցունքներ հայթայթելու: Ատոր համար դուք ունիք ձեր մարդերը: Իմ գիրքը անցեալի փնտռտուք ալ չէ որպէսզի ինծի ներեմ հնագիտական օգտաւէտ ախորժակներ, ընկերութեան մը Փիզիօլոժին փորձել, էջեր յատկացնելով տունի մը, հիւղակի մը, դէմքի մը, զգեստի մը արտաքին թելադրանքներուն, կերպարանքին» (էջ 9):

Այս երկար մէջբերումը ըրի անոր համար նախ՝ որ "կեանքը" տալու, գրելու այս ճիգը անխափան կերպով կը մտնէ տեսական ոլորտ, դէպի ակնրախ քննադատութիւն, որ ընթացիկ քննադատութեան հետ կապ չունի: Վիպային խօսքը ինքզինք ըլլալու համար կ՚անցնի զտումի աշխատանքէ մը, որով ինքն իրմէ դուրս կը ձգէ այն բոլոր հանգամանքները, որոնք վիպային չեն: Ասպա՝ անկարելի է չնկատել, որ պատումը կը հատուի մէկէն եւ կը յայտնուի ուրիշ խաւ, երկրորդ մա-

▶

ՀԱՄԱԶԱՐԿ

Ոչ թէ յոյսեր անհնարին,
Այլ գոյութեան, ազատութեան լոկ նշա՛ն՝
Պատուաստելով տենդը՝ քարին,
Աշտարակել իր քարճութեան լերկ կատարին
Աստուածագեղ ատրուշան:

Արդ ցնծութեան չափ՝ ցասում.
Նոյնքան անեղծ ատելութիւն՝ որքան սէր,
Այլագունած հոգիներուն պարտասուն՝
Ջամբել աւիւն անվեհեր:

Ջի գալիքի եւ մարդկութեան ընդառաջ,
Ռազմերի մէջ վայրենի՝
Լսում ենք գոռ նուագների պէս շառա՛չդ՝
Հզօր բարբառ հայրենի.
Թնդում է բամբ ջրվէժներով յորդահոս՝
Ձա՛յնդ – մենք լոկ արձագանգ –
Գեղեցկութիւնդ հնչեցնում ենք՝ բարբարոս
վոհմակի դէմ – ահազանգ:
Արձակելով ձայնըդ ահա անծանօթ
Աշխարհներին դեռ գալիք,
Ձայնըդ՝ ծիծա՛ղ, ձայնըդ շեփոր եւ որոտ,
Ձայնըդ՝ հեղուկ զերդ ալիք,
Ձայնըդ՝ սրինգ, եւ սօսաւիւն, եւ մրմունջ.
Եւ ձայների մէջ հազար՝
Ձայնըդ ժայթքած փայլակնացայտ ու բոցոտ.
– Ողջո՛յն ձայնիդ՝ Համազարկ:

ՅԱՐՈՒԹ ԿՈՍՏԱՆԴԵԱՆ

Fonds A.R.A.M

կարգակի, անդրադարձումի խօսք մը, որ դժուար է նոյնացնել պատումին հետ: Հատումը տեղի կու տայ ընդարձակ շեղումի մը: Ատոր համար է որ Օշական կը պարտադրուի ճշդումներ ընելու. «Ձեմ իպարտադրուի ... «Ձեմ իպարտապաշտ, գերիրապաշտ, հոգեբան, "բերսոնականիստ" կամ "էկզիսթանսիալիսթ" վիպասան մը: "Ես ապրեր եմ իմ բոլոր գրածները նախ իմ հաշւոյս, ապա իմ մարդոցս հաշւոյն: Վէպի նոր տեսութի՞ւն մը: Որքան աւելորդ պիտի ըլլար նման ունայնամտութիւն մը կրկին փորձել...» (էջ 3): Հետեւանքը նման անդրադարձի այն է, որ պատումը անդադար կը խափանուի. ընթերցողը փոխանակ տարուելու պատումով տրուած տարրէն (վերի կնոջ փողոց ելքը) կը մտնէ մտաւորական հակազդումներու ոլորտ մը, կը հեռանայ գրութենէն, կը չակերտէ պատմուածքը, անկարող նոյնանալու անոր եւ անով համակուելու:

Պատմուածքը չակերտելու խնդրին կը նպաստէ Օշականի տեւական, չարունակական, նեղացուցիչի հասնող յղումները ընթերցողին: Ինչպէս վերոյիշեալ հատուածին մէջ՝ պատմողը, լքելով պատումը, կ'ուղղուի ընթերցողին, ընթերցողներու "Դուք"ին. «Դուք, ընթերցող, թերեւս պարզ մարդ մըն էք» (էջ 3): Ուրիշ տեղ, շատ որոշ հեղնանքով մը. «Պիտի ուզէինք անշուշտ, որ վաղ արշալոյսին ամայի փողոցի մը մէջ բուսնող այդ կինը ըլլար մանկամարդ / --է: / Պիտի ուզէինք տակաւին այդ կինը գեղանի. / --է: / Ձեր փափաքներու գուշակը չէ սակայն հէքեաթը, քանի որ մանկամարդ ու գեղանի կին մըն է, աստնցմէ անդին՝ աշխարհք մը ապրում: Ես կը կապեմ կարճ...» (էջ 15): Առաջին գրքի մինչեւ Է--Ը գլուխները պատմողը այսպէս կը միջամտէ պատումին, ընթերցողին ուղղելով խօսքը, խրոխտական դարձնելով անոր ճաշակը, մերժելով անոր հաւանական սպասումներուն գոհացումը, հերքելով, արհամարհելով զայն: Բայց ի վերջոյ ընթերցողը ներառնելով պատումի ոլորտին մէջ, իբրեւ անոր մէկ կարեւոր մասը:

Ընթերցողը գրութեան յարաբերող կապին, դաշինքին այս յարատեւ ոգեկոչումները պատմուածքը կը զրկեն իր "իրականութենէն", այսինքն՝ վիպումէն (fiction): Օշական Միշէլ Պիւթոռ մը չէ անշուշտ, կառուցային գետնի վրայ, որ ամբողջ վէպ մը գրէ «Դուք»ով, առանց վիպային իրականութիւնը խնդրական դարձնելու: Ուզածը ընթերցողը առաջնորդել է "կեանքին", ապրումներուն, խորքին մէջ ընթերցողի իսկ ապրումներուն: Հարցը սակայն այն է որ այդ "դուք"ը Օշականի վէպին մէջ, եթէ կը միտի հեռացնելու ընթերցողը կարդացածէն, զայն մղելու համար գրուածքէն անդին եղող ապրումներուն, այդ դուքը, կ'ըսէի, կը մնայ միանշանակ տարր մը՝ այսինքն՝ վէպի ամբողջ երկայնքին, դուքին գացող բոլոր խօսքերը ընթերցողէն ուրիշ մէկու մը կամ բանի մը չեն ուղղուիր: Որով դուքը, փոխանակ այլափոխուելու, իմաստ ու գոյն փոխելու, այսինքն՝ փոխանակ դառնալու գրութեան կազմաւորիչ մասնիկ, fonctionnel ներկայութիւն, կը մնայ տեսական գոյութիւն: Թերեւս ատոր համար է որ վէպին առաջին գլուխները այնքան անհանդուրժելի կը դառնան: Պատմողը անդադար կ'ըսէ որ որեւէ խոստում չէ ըրած ընթերցողին, որեւէ յանձնառութիւն չէ առած, թէ պիտի գրէ այնպէս ինչպէս կ'ուզէ, թէ կ'արհամարհէ պատմուածքը, դէպքերը, վիպային կառուցուածքը, եւայլն: Անկախ անկէ որ այս բոլորը տեսական մտահոգութիւններ են ի վերջոյ, տեղ մը սակայն կը դառնան անհարկի միջամտութիւններ: (Օշական կը թուի չափազանց շատ մտահոգ իր ժամանակակից ընթերցողի մըտային կարողութիւններով, որ թէ՛ կը մերժէ թէ ալ... կը վկայակոչէ: Կը մոռնայ, կը թուի մոռնալ արուեստագէտին առաջին պայմանը. գրել ո՛չ թէ ընթերցողին չափերով, այլ երկին, մնալ անթափանց՝ ընթերցող հասարակութեան պարտադրանքներուն):

ԴԱՆԴԱՂՈՒԹԻՒՆ

Տեսական խօսքին մուտքը վէպէն, ընթերցողական դաշինքին վկայակոչումը, ըսի վերը, կը հեռացնեն պատմուածքը ընթերցողէն: Աւելին: Պատմուածքը կը դարձնեն պատրուակ: Պատմուածքը, դրուագներու յաջորդականութիւնը պարզապէս հենք մը կը կազմէ, որ սահմանուած է վիպումը կրելու: Ատոր համար է որ պատմուածքը կ'ենթարկուի դանդաղեցումի կանոնին, որ Օշական գործադրած էր արդէն Մնացորդացին եւ իր միւս վէպերուն մէջ: Բայց ինչ որ նոր է այն ալ գրելու կերպն է:

Այսպէս վէպին գլուխները քանի մը էջնոց գրութիւններ են, ունին իրենց խորագիրները: Ոսկի մատներով / Կիրակի / Մանկամարդ ու դալուկ / Ուրիշ բաներ / Թաղը / Ողջոյն քեզ Մարիամ եւայլն: Վէպը կը զարգանայ չափազանց փոքր միաւորներով, որոնցմէ ամէն մէկը կը սեւեռէ պատմուածքին տարրերէն մին կամ միւսը: Օշականի մեծ վէպերուն մէջ վիպային խօսքի հեղեղ մը կ'անցնէր վայրկեանէ վայրկեան, տեսարանէ տեսարան: Իսկ Կեանքին պէսին մէջ, կարծէք վայրկեաններն անգամ կոտորակուած են, ընդլայնումի սարսափէն խուսափումի մը մէջ: Այսպէս Պալիկին տունէն ելքը, փողոցէն քալելը, Լուսլուսին հանդիպիլը, ատոր հետ խօսակցութիւնը կը կազմեն առաջին գրքին "պարունակութիւնը": Երկրորդ գրքին սկիզբը երախան ծնած է արդէն: Որով երկու գրքերուն միջեւ կը յապաւուի ընդարձակ ժամանակ մը, որ, կը գրէ Օշական, անկարելի է սեւեռել: «Ատոր համար է որ սեղմուած ըլլամ լըռել ժամանակը՝ որ կը ձգուի ընդմէջ հէքեաթին երկու թեւերուն -- յղութեան զարգացումն ու աւարտը, -- (Պալիկին) մանարան դարձը աշխատանքի, -- ծննդաբերութիւնը որ թերեւս գայ տեղ մը, սա շարքին մէջ, ուրիշ առիթով, թերեւս ուրիշի մը վրայ, -- Կնունքը, մենծ, շատ մենծ մարդ ըլլալու կանչուած տղուն...» (էջ 149): Նշումը ակնյայտ կը դարձնէ վիպային արուեստին "ոչ--իրական", աւելի ճիշդ՝ անոր պայմանական հանգամանքը: Դիտել կու տամ որ տղաբերքի պահը նախատեսուած է "ուրիշ առիթով, թերեւս ուրիշի մը վրայ":

Եթէ մէկ գիրքէն միւսը անցումը կը խտացնէ ժամանակը, մեծ ոստումի մը շընորհիւ, նոյն գիրքին մէջ սակայն ժամանակը կը դանդաղի, գրեթէ կ'անհետի: Երկրորդ գրքէն գրուած մասը ժամացուցային ժամով ոչ իսկ օր մը կը բոլորէ, բայց կ'ընդլայնուի շուրջ 150 էջերու երկայնքին: Վէպի վերջին բաժնին մէջ միայն, չորրորդ անգամ չգրուած մասին՝ պատումը կ'արագանայ, կ'աշխուժանայ պիտի ըսէի: Ինծի այնպէս կը թուի, որ վերգրումը, Օշականի մօտ, ոչ թէ միայն յաւելումի առիթ է, այլեւ ու մանաւանդ պատմուածային ժամանակի դանդաղեցումի ազդակ:

Այսպէս՝ Օշականի գրութիւնը կը հերքէ ժամացուցային ժամանակը, պատմըւածային ժամանակը, հալածելու, որսալու տեսակ մը անշարժ տեւողութիւն մը, ֆիանալու անոր: "Կեանք"ը սեւեռելու միտումը այս ձեւով կը վերածուի ժամանակի սանձումին ու "հէքեաթի" նուաճումին: Զարմանալի կերպով այդ հէքեաթի պատումի մուտքին է որ կը փրթի խօսքին թելը:

ԱՆՋԱՏՈՒՄԸ

Եթէ պատմուածքը ուղղութեամբ մը յառաջացող դրուագներու ամբողջութիւն մըն է, որ ունի սկիզբ մը եւ նախատեսուած վերջ մը, պատումը, Օշականի Եսով ընթացող խօսքը ինք՝ պատմուածքը կարելի դարձնող, անոր արագ կամ դանդաղ կշռոյթը իրագործող պաշտօնն է(4): Պատմուածքին ու պատումին միջեւ որքան հակադրութիւն կայ, այնքան ալ կայ ուժականութիւն: Պատումը անդադար պարտի դրուագները ընդլայնել, կասեցնել անոնցմով կազմաւորուող ժամանակը, բայց նոյնատեն կազմել ի վերջոյ պատմուածքը: Արդ՝ Կեանքին պէսը կը վերջանայ ընդհատումով մը: Եթէ ընդունինք Օշականի նշումը, պատումը աւարտած է, մինչդեռ պատմուածքը կը մնայ ընդհատուած: Այսինքն՝ չենք գիտեր ի՞նչ կ'ըլլայ այդ Արամիկը, որուն յղացումն ու ծնունդը կ'աւետուին աւետարանական, այսինքն՝ սրբազան տարազներով: Վէպը կը վերջանայ պարապով մը կամ պակասով մը: Պատումը զրկուած է պատմուածքի բնոյթէն ծնելիք վերջէն: Փոխաբերաբար ըսուած՝ մարդ այն տպաւորութիւնը ունի, որ ծընած երախան չի հասնիր հասունութեան, ինչպէս անոր քոյրիկը՝ Արաքսին, որուն մահը կանխատեսուած է գրութեան մէջ եւ չի պատմուիր: Պատմուածքէն թելադրուած վերջը չի գար: Ընթերցողին սպասումը (ամէն պատմուածք խթանումն է, առկախումն ու գոհացումը այդ սպասումին) կը մնայ սպասում:

Այստեղ է որ կը միջամտէ հէքեաթը:

Արդարեւ՝ Պալիկի մեկնումէն ետք՝ կոյր հօրքուրը կը հաւաքէ երախաները իր շուրջ, անոնց պատմելու համար՝ «Ոսկի օրան» կոչուած հէքեաթը: Այդ հէքեաթն է տպուածը "Ակօս"ի մէջ(5): Այդ հրատարակութեան վեցերորդ մասի մուտքին, Օշական հէքեաթը կ'ընդհատէ հետեւեալ դիտողութիւններով. «Ընթերցողը քիչ մը լուսաբանելու համար կը յիշեցնեմ քանի մը իրողութիւններ / որ սա պատումը անջատուած է կեանքին պէս անունը կրող ընդարձակ կառոյցէ մը. / Որ սա պատումը կը մատուցուի Մենծ--պարտէզներ յորջորջուած աղքատնոցի մը հող--յատակ հիւղակը հաւաքուած մանուկներու. / Որ սա պատումը կը խօսուի բերանովը հօրքուրի մը... Այս գլխաւոր իրողութիւնները պարտ ու պատշաճ իր մտքին մէջ տեղաւորելէ վերջ, ընթերցողը կը հրաւիրուի ազատագրուիլ հէքեաթին հրաշալիէն, անոր թանձր խորհրդապաշտութենէն ու խաղաղ, լայն, արդար հայեացք պահել պատումին խորքը յօրինող մարդկային տռամային վրայ, ամէնէն առաջ, ինքը իր հաշւոյն: Արդարեւ ո՞րն է ձեր մէջէն երիտասարդը, չափահասը, նոյնիսկ աւելորը՝ որ պիտի չաճապարէր, նոյնիսկ խուճապագին, նետուելու օսկիին տեղ ոգորի օրանին մէջ հերիք է որ սուտ մը, իրաւ մը թելադրէր իրեն ահաւոր փառքն ու ...չարիքը մենծերուն մենծը ըլլալու: Ես մտիկ ըրի, չորս կամ հինգ տարեկանին հաւանաբար, երբ իմ հօրքուրը գիս առաւ ծոցը...»(6): Օշական վերաքաղը կ'ընէ Կեանքին պէսին եւ ատոր վերջին տեսարանին, հէքեաթը տալէ առաջ, հէքեաթ՝ որ պատմուած է իրեն իր հօրքուրէն (նշմարել ինքնակենսագրական շեշտը): Իսկ հէքեաթը, մի՛ զարմանաք, չեմ պատմեր ամբողջութիւնը, հէքեաթը չեն պատմեր, կը վերաբերի թագուհիի մը որուն երեք որդիները մեռած են եւ չորրորդը հրաշքով պիտի ապրի եւ դառնայ մենծ: Վէպին ու «Օսկի օրան» հէքեաթին մէջ տարտղնուած բոլոր նշանները ցոյց կու տան, որ հարցը կը վերաբերի մենծ ըլլալու մը, որուն ծննդոցը կը գրեն վէպն ու հէքեաթը:

Սակայն հէքեաթը վէպէն ելլող, անոր ընդարձակ կառոյցէն անջատուող "պատմում" մըն է, կ'ըսէր պատմողը: Իսկապէս ի՞նչ կը նշանակէ "անջատուած" բառը դժուար է ըսել միանշական կերպով: Վահէ Օշական "անջատուածը" կը հասկընայ "տարբեր երկ" իմաստով եւ հէքեաթը չի նկատեր շարունակութիւնը վէպին: Արդ՝ վէպին ու հէքեաթին մէջ ներքին տրամաբանութիւն մը կայ, ներքին կապ մը, որ անկարելի կը դարձնէ արմատական հատում մը: Հէքեաթը կը բխի վէպէն, կարելի է ըսել որ կը կրկնէ զայն, ինչպէս ներքին հայելիի մը մէջ կը կըրկնուին ցոլացուած իրերը: Վէպին մէջ ան կը գտնուի en situation, ի տեղի: Արդ՝ արդեօք այս հէքեաթը, որ իրողապէս կու տայ վէպին վերջը, չի՞ կազմեր նաեւ անոր աւարտը: Աւարտ մը՝ որ զայն չի գոցեր, չամփոփեր, այլ կը ձգէ ազատ, զօրութենապէս մենծ ըլլալու հոլովոյթի մը մէջ: Պատմուածքին վերջը այդ մենծ ըլլալն է (Օշականի վէպը, այս իմաստով, "կրթութեան վէպ" մըն է, Bildungsroman մը, roman d'éducation մը), որ զետեղուած է գրութեան հորիզոնին եւ զոր հէքեաթին պատումը իր "խորհրդանշականութեամբ" կ'իրացնէ: Ուրեմն՝ տեսակ մը անհուն ձգումի մը մէջ, պատմուածք եւ պատում կը միանան իրարու, ինչպէս կը նոյնանան աւարտ ու անաւարտ(7):

Ցատկանշական ըլլալէ չի դադրիր Օշականի փորձը հէքեաթը անջատելու (առանձնացնելու իմաստով) վէպէն: Վիպային խօսքը, վիպումը ձեւով մը կը գաղթէ, կը տարագրուի գրութենէ մը ուրիշ գրութիւն: Ինչպէս (միայն նմանողաբար) Մնացորդացէն կ'անջատուի ճիւղը Մաթիկ Մելիքխանեանցին(8): Կեանքին պէսը կը դիմէ դէպի հէքեաթ, դիմեցումի մը մէջ, որ կը խախտէ ո՛չ միայն գըրական սեռերը (վէպ ու հէքեաթ), այլեւ իրականութեան մակարդակները (իրտացեալն ու հրաշալին, կենսագրականն ու վիպականը): Այս տեւական գաղթը, տեղ մը չկենալ ուզող կամ կրցող խօսքին այս տեղափոխումը, այս անկայունութիւնը երբ հարցը կը վերաբերի կեանքին, կրնայ բխիլ ու յանգիլ միայն մահուան սահմանին: Երկին աւարտը մահն է, այսինքն է նաեւ անոր սկիզբը: Որուն սանձումը կ'արարէ պատումը: Արդ՝ կարեւոր է գիտնալ որ «Օսկի օրանը» կ'աւարտի "լռութիւն" բառով: Հէքեաթի թագուհին կը վերադառնայ "գիշերուան մուտքին -- Ոսկի իր լռութեան"(9): Երկին իսկական աւարտը լռութեան շրջանակն է, որ սակայն նաեւ երկին մէջն է, վէպն ըլլալով անաւարտ:

Ասիկա այսպէս չէ՞ Օշականի բոլոր մեծ յղացումներուն համար, որոնք, իբրեւ այդ, տարուած են այս աւարտի ու անաւարտի խնդրէն: "Անաւարտ" Մնացորդացը կը դիմէ դէպի Համապատկեր: Համապատկերը կ'աւարտի Օշականով, որ զայն կը սկսի նաեւ, ու կը բանայ ժամանակը Կեանքին պէսին: Նոր վիպաշարքը ուրիշ մենծութեան մը պատմութիւնն է, մենծութեան մը, որ կրնանք միայն գուշակել, հակառակ զանցուած ինքնակենսագրական տարրերուն: Օշականի մենծ գրող դառնալուն պատմութիւնը՝ որ կ'աւարտի Օշականի հէքեաթին մէջ: Շրջանակը փակուած է այլեւս:

Իսկ ես

փորձեցի մտնել երկի տրամաբանութեան մէջ, զայն վերակազմել ու քակել: Նաեւ զայն լքել: Գիրքեր կան որոնք կը սեւեռեն անհուններ եւ ի հարկէ, ինչպէս Մովսէս Աւետեաց երկրի սեմին, կ'արգիլուին անոնցմէ: Կ'ապրին ու կ'ապրեցնեն մեզ այդ աւետումին առքով: Իսկ ինչո՞ւ չըլլան գիրքեր որոնք, իրենք հարիւրը չհասնող էջերուն մէջ, իրենց պարապներուն կամ ընդտողեայ լռութիւններուն, դրուագէն այն բոլորը որ մեր ջիղերն ու միտքը կը կառուցեն իբրեւ "աշխարհի մարմինը", ինչպէս կ'ըսէր Մերլօ--Փոնթի: Ասոնք կը լքեն Աւետեաց երկրի առասպելը, բնաւ այլեւս անհուններ չերազելու համար, այլ խօսելու ուրիշ բանէ:

ԳՐ. ՊԸԼՏԵԱՆ

---

(1) Լոս--Անճելըս, 1995, տպարան Ապրիլ, նիւթական օժանդակութեամբ՝ ՀԲԸ Միութեան Ալեք Մանուկեան Մշակութային հիմնադրամին: Տպագրութիւնը կը տառապի խնամքի որոշ պակասէ մը. անհաշիւ են վրիպակները, ուղղագրական սխալները, մանրակարգչային զանցումները, որոնք կապ չունին Օշականի ձեռագրին դժուար ընթեռնլիութեան հետ:

(2) Ձեմ հասկնար թէ ինչո՞ւ Վ. Օշական չէ հրատարակած ձեռագրի մէկ արձանագրութիւնը "Աշակերտ"ը խորագիրով: Տուած է սակայն բովանդակութիւնը:

(3) Այս բառը կը գործածեմ récit իմաստով, եւ ոչ nouvelle, որուն համարժէքն է նորավէպը: Պատմուածքը պատումին կազմակերպած "պատմութիւնն" է, պատումին ըլլալու կերպը: Լաւ պիտի չըլլա՞ր, որ մեր "գրականագիտութիւնը" որոշ խստութիւն մը կիրարկէր յղացային մակարդակի վրայ:

(4) Տեղը չէ իջնելու պատումի տեսութիւններու բաւիղին մէջ, վիպագիտութիւնը ինքնին ընդարձակ կալուած մըն է ներկայիս, Հայոց տեսական ամայքէն բացակայ: Կ'ուզեմ յիշատակել սակայն Գր. Յակոբեանի կարեւոր աշխատութիւնը, յատկացուած միայն նորավէպի հարցերուն. *Արեւմտահայ Նորավէպը* (1880--1910-ական թուականներ, ժանրի պատմութիւն եւ տեսութիւն), Երեւան, 1996:

(5) "Ակօս", Պէյրութ, 1953, 4--12 թիւեր:

(6) "Ակօս", 11--12, էջ 65:

(7) Կարելի չէ՞ր արդեօք վէպն ու հէքեաթը տպել միասին, պահպանելով հանդերձ անհրաժեշտ առանձնացումը: Ներկայ պայմաններուն մէջ ասիկա "խեղճ" ցանկութիւն մըն է թերեւս:

(8) Տպուած "Բագին"ի մէջ:

(9) "Ակօս", թիւ 11--12, էջ 85:

Fonds A.R.A.M

Les tentatives de réforme de l'église apostolique arménienne :

l'histoire d'un échec

Au moment où l'Eglise Apostolique Arménienne se prépare à commémorer le 1700^{e} anniversaire de l'adoption du christianisme par l'Etat arménien, au moment où, avec l'approbation du gouvernement de la République d'Arménie elle affirme et revendique la centralité spirituelle d'Etchmiadzine pour les Arméniens vivant en Arménie et dans la Diaspora, au moment où le Catholicos Karékine I^{er} vient d'illustrer les progrès du dialogue œcuménique entre les chrétiens en signant avec le pape Jean-Paul II une déclaration commune mettant fin à quinze siècles de divergences théologiques et politiques et ouvrant la voie à une réunification des Eglises(1), la publication du livre de *Haçik Rafi Gazer* peut être considérée comme un événement.

L'ouvrage en langue allemande de *Haçik Rafi Gazer* (*Խաչիկ Ր. Ղազարեան*) intitulé «Die Reformbestrebungen in der Armenisch-Apostolischen Kirche im ausgehenden 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhundertts» (Les tentatives de réforme dans l'Eglise Apostolique arménienne à la fin du 19^{e} siècle et dans le premier tiers du 20 siècle)(2) est une thèse d'histoire des religions soutenue à l'Université de Tübingen (1993). L'auteur, est un Arménien d'Istanbul, engagé dans des recherches au sein de la Faculté de théologie de l'Université de Halle, célèbre pour avoir été l'un des centres de l'*Aufklärung* (le mouvement des Lumières) au 18^{e} s., et pour avoir accueilli, au 19^{e} et 20^{e} siècles, de remarquables érudits qui, tour à tour, ont introduit la «critique historique» dans la théologie académique allemande, professé le «Réveil» protestant ou, plus récemment, la «théologie dialectique».

Couronnant cinq années de recherches le livre de H. R. Gazer est conforme aux normes et aux exigences de la thèse en Allemagne. Une présentation rigoureuse, accentuée par la division en chapitres et sous chapitres numérotés, un appareil critique minutieux appuyé sur une bibliographie nourrie, suggèrent une conception positiviste de l'histoire et excluent toute assimilation à un récit littéraire, un genre auquel pourtant appartient l'histoire. Mais la rigueur et l'érudition de cet ouvrage austère en font un ouvrage de référence.

L'auteur n'a pas voulu écrire une histoire de l'Eglise arménienne, une histoire, au demeurant peu étudiée et mal connue pour l'époque moderne et contemporaine si l'on exclut les travaux remarquables mais aujourd'hui datés de *Malakia Ormanian*(3), mais une histoire des réformes tentées par cette même Eglise pour répondre aux assauts des missionnaires catholiques et protestants dont elle a été la cible durant tout le 19^{e} siècle et pour répondre aux questions que pose le monde moderne.

Les sources utilisées par H. R. Gazer sont essentiellement allemandes et arméniennes. Elles vont des archives de *Martin Rade*(4) déposées à l'Université de Marburg, aux articles publiés dans les grandes revues spécialisées. Du côté allemand on trouve surtout «*Die Christliche Welt*» et «*An die Freunde*». Du côté arménien «*Ararat*» (1869-1918), la revue du catholicossat d'Etchmiadzine, «*Bazmavep*» et «*Handès Amsorya*», les organes des Mekhitaristes de Venise et de Vienne, le journal «libéral» «*Mschak*» de Tbilissi, mais aussi «*Sion*» et «*Hask*», respectivement organes du patriarcat de Jérusalem et du catholicossat de Cilicie. La nature même des sources indique qu'il s'agit pour l'auteur de restituer et d'analyser les termes d'un vaste débat d'idées qui s'est instauré entre les théologiens et les intellectuels arméniens et allemands, et entre les différentes directions spirituelles arméniennes, avant 1914. Lorsque l'on connaît le rôle de la revue «Die Christliche Welt» pour la diffusion du *Kulturprotestantismus* («protestantisme culturel») caractérisé par l'acceptation de la modernité et par la conscience du caractère irreversible des transformations du christianisme qu'elle induit, on est stupéfait de l'intérêt que les porte-parole du «libéralisme protestant», ou «néo-protestantisme» — *M. Rade, P. Rohrbach, A. Harnack* etc. — ont porté à la réformation de l'Eglise arménienne. Un intérêt apparemment désintéressé puisque H. R. Gazer le répète d'un chapitre à l'autre — il ne s'agissait pas de «convertir» les Arméniens et de les arracher à leur communauté d'origine en les soustrayant à la tutelle de l'Eglise Apostolique Arménienne, comme cela avait été le cas dans l'Empire ottoman avec la création du *Millet catholique* (1830) et du *Millet protestant* (1850), un «succès» qui, dans ce dernier cas, est à mettre au compte des missionnaires américains.

Au contraire pour le cercle «libéral» des «*Amis du Monde chrétien*», il existait un devoir de charité: aider les théologiens arméniens à continuer leurs études en Allemagne, apporter une «assistance théologique» à l'Eglise arménienne afin qu'elle réalise les réformes indispensables. C'était, il est vrai, un moyen de favoriser la pénétration de la culture allemande en Orient. Il est vrai aussi que les massacres arméniens de 1895-96, de 1909, de 1915 ravivèrent le zèle des missionnaires allemands. Tel fut le cas du pasteur *Johannes Lepsius* qui prit la tête de la «*Deutsche Orient Mission*» (1897).

⁂

H. R. Gazer a assigné à son étude des limites chronologiques précises qui vont de 1869 (date de la fondation à Etchmiadzine de l'Académie Kévorkian ou *Kévorkian Djémaran*) à Avril 1938 (date de la disparition tragique, à Etchmiadzine, du Catholicos Khorène I^{er}).

Ces limites ne sont pas arbitraires, car malgré les épreuves hors du commun traversées par l'Eglise et le peuple arméniens entre 1894 et 1938 —massacres, génocide, guerres, révolutions, indépendance, soviétisation, diasporisation, totalitarisme stalinien— les tentatives de réforme de l'Eglise ont continué. Polycentriques, ces tentatives ont entraîné des discussions entre Etchmiadzine, Constantinople, Jérusalem, Sis puis Antélias, même après les partitions territoriales consécutives à la première guerre mondiale. Intensives ces tentatives de réforme ont touché tous les aspects de la vie religieuse.

En effet, grâce à la continuité d'expérience qui l'unissait à la tradition, l'Eglise arménienne avait dès siècles durant symbolisé l'unité nationale et culturelle arménienne; elle avait assuré la transmission des sacrements et la continuité épiscopale (c'est-à-dire le pouvoir d'ordonner des prêtres) et avait affirmé la perennité de l'institution.

A la fin du 19^{e} siècle, elle doit faire face à de nouveaux problèmes. Surveillée de près par l'Etat russe et par l'Etat ottoman, menacée de l'extérieur par l'expansion des missions occidentales dont les meilleurs atouts restent l'école et l'instruction, l'Eglise voit son rôle contesté à l'intéreur de la société arménienne par les progrès de la modernisation, pas l'apparition d'une intelligentsia laïque et par celle des partis révolutionnaires, par le besoin croissant de donner un «sens ethique» à la répartition inégale des richesses entre les hommes.

Pour s'adapter l'Eglise doit se réformer et se moderniser. C'est le catholicos *Kévork IV* (*Metzakortz*) (1866-1882) qui fut le précurseur des réformes lancées par le *Mayr Ator* (Saint Siège) d'Etchmiadzine. Les premières mesures sont la réforme de la musique liturgique et la fondation (1868) de la revue «*Ararat*» qui allait servir de tribune aux réformateurs.

par

Anahide TER-MINASSIAN

Le problème le plus crucial restait celui du recrutement et de l'instruction du clergé arménien ,mal préparé à ses tâches et accusé, non sans raison, d'ignorance et d'incompétence.

En posant la première pierre (mai 1869) du Grand Séminaire qui va porter son nom, *Kévork IV* va modifier totalement la situation et créer un modèle. La première rentrée eut lieu en Septembre 1874. Recrutés dans les différentes communautés arméniennes, âgés de 14 à 16 ans, les 75 séminaristes admis en première année sont des boursiers astreints à suivre un programme ambitieux (six années d'études secondaires, plus trois années d'études théologiques) qui prévoit outre l'enseignement du grabar, du grec, du latin, de l'hébreu, du russe et de l'anglais, un enseignement scientifique.

D'autres questions qui devaient être débattues durant des années étaient à l'ordre du jour. Le célibat des *vartabeds* et les règles de la vie monastique. La réorganisation de l'administration diocésaine et des finances de l'Eglise. L'ordonnancement des offices et la langue (grabar ou arménien moderne?) du culte. Une nouvelle édition de la Bible et la publication d'ouvrages de rituels. Une refonte du calendrier religieux (calendrier des saints et jours de fêtes) et l'introduction du calendrier grégorien. La question de la participation de laïcs aux offices, l'importance du sermon et de l'instruction religieuse dans les écoles, la refonte du droit canon, la codification d'un nouveau droit de la famille etc...

⁂

Pour analyser ces débats, H. R. Gazer a adopté dans son livre un plan en trois parties. Il traite successivement du mouvement des réformes lancé à Etchmiadzine de 1869 à 1917, du mouvement des réformes démarré sous l'impulsion du patriarcat de Constantinople, de 1889 à 1914 et enfin du sort des réformes en Arménie et hors d'Arménie (Etats-Unis, Jérusalem, Antélias) de novembre 1917 à avril 1938.

Bien entendu, il est impossible de résumer le contenu d'un ouvrage fourmillant d'informations et, de fait, il serait souhaitable qu'il fut traduit en arménien ou en anglais pour obtenir la large audience qu'il mérite. Mais on peut dégager quelques faits et évidences.

A l'exception de rares laïques, les réformateurs arméniens ont été des prêtres membres de l'Eglise Apostolique Arménienne.

Le mouvement est resté cantonné dans le cercle étroit d'une élite du clergé et n'a pas suscité de mouvement populaire. Les bouleversements politiques violents auxquels l'Arménie et les Arméniens ont été soumis au cours du 20^{e} siècle ont à la fois décapité l'Eglise (génocide, déchristianisation, persécutions soviétiques) et freiné les réformes.

Il faut dès lors citer des noms. Enseigner la théologie à Etchmiadzine supposait qu'il y eut des théologiens arméniens et des ouvrages de théologie. Dans le désert des commencements, une figure d'exception s'impose : celle de *Malakia Ormanian* (1841-1917). Converti au catholicisme, éduqué à Rome dans le Collège des Antonins, docteur en philosophie et en théologie, Ormanian qui s'était insurgé contre Vatican I, est revenu dans le giron de l'Eglise arménienne en 1879. Coadjuteur de l'évêque d'Erzeroum, enseignant au Collège Sanassarian (1886), sa réputation est parvenue à Etchmiadzine où le catholicos *Makar* I^{er} (1885-1891) l'invite à enseigner la théologie au Kévorkian, au cours de l'année scolaire 1887-1888.

Cette unique année d'enseignement, car les autorités russes qui viennent de fermer quelques 600 écoles arméniennes, renvoient Ormanian dans l'empire ottoman, aura des conséquences considérables. Aux 27 élèves en théologie qui lui ont été confiés, Ormanian a donné un cours en arménien : il sera repris et commenté par ses successeurs. En l'absence d'ouvrages de théologie il a créé un matériel scolaire, Il a, et, c'est sans doute le plus important, suscité des vocations religieuses et intellectuelles parmi ses élèves en particulier celles de *Karapet Ter-Meguerditchian* (1866-1915) et de *Kévork Tcheurékdjian* (futur catholicos d'Etchmiadzine de 1945 à 1954 sous le nom de *Kévork IV*). La russification de l'Université de langue allemande de Dorpat (1889) où se rendaient traditionnellement les étudiants arméniens du Caucase amène Etchmiadzine à prendre la décision d'envoyer ces deux étudiants en Allemagne pour y étudier la théologie et la musique sacrée, à Halle, Berlin, Leipzig, Marburg.

C'est ainsi que se créent les liens entre le «protestantisme libéral» allemand et les réformateurs arméniens.

A son retour, *K. Ter-Meguerditchian* devient rédacteur de «*Ararat*» (de 1894 à 1899) dont il ouvre les colonnes aux prêtres arméniens de Turquie et de Perse et où il lance une véritable campagne en faveur des réformes. Accordant, sous l'influence des prédicateurs allemands, une place particulièrement importante, au sermon, comme moyen de transmission de la parole de Dieu, il est amené —et c'est exceptionnel— à chercher une *théodicée* de la souffrance et de la mort dans les massacres arméniens de 1895-1896.

Il faut aussi citer les noms des autres réformateurs formés en Allemagne : les *vardabeds Karékine Hovsépian* (1867 - 1952), futur catholicos de Cilicie à partir de 1943, et *Yervand Ter-Minassian*, un des plus grands érudits arméniens reconnu par l'Arménie soviétique. Sans oublier Hagop Toptchian et Ardachès Abéghian.

H. R. Gazer traite plus rapidement, et c'est dommage, des tentatives de réforme de l'Eglise arménienne dans l'empire ottoman où les laïcs ont joué un certain rôle. Celles-ci partent du patriarcat et ont pour principal protagoniste *Malakia Ormanian*, qui est chargé de créer et de diriger le fameux Séminaire d'*Armache*, près de Nicodémie. Patriarche de Constantinople de 1896 à 1908, un patriarcat qui lui vaudra l'inimitié durable du

Fonds A.R.A.M

Daschnaktsoutioun(5). Ormanian abandonne la direction du Séminaire à *Yéghiché Tourian*, une autre figure de réformateur, qui deviendra, à son tour, patriarche de Constantinople (1911-1912) puis patriarche de Jérusalem (1921-1930).

C'est à Armache qu'ont été formés *Babken Kiulécherian*, futur évêque et futur coadjuteur du catholicos de Cilicie, et *Grigoris Balakian*. L'un et l'autre devaient jouer un rôle important dans les colonies de la Diaspora entre les deux guerres.

Par l'ampleur et la complexité du sujet, la troisième partie est un peu décevante. S'agissant de l'Eglise en Arménie soviétique, l'ouverture des archives et les publications récentes sur les événements des années 20 et des années 30, les nombreux articles publiés dans les colonnes mêmes de «*Haratch*» sur les pontificats de *Kévork V Vechdali* (1912-1930) et de *Khorène I Nahadak* (1932-1938) ont rendu le lecteur plus exigeant.

A peine libéré de la tutelle de l'Etat russe (1917) le Saint Siège à subi l'assaut frontal des bolcheviks à partir de Décembre 1920 —nationalisation des églises, des écoles, des musées, de la bibliothèque et de l'imprimerie d'Etchmiadzine, interdiction de l'instruction religieuse aux mineurs, fermeture du Séminaire etc...— avant d'être confronté en 1924 au schisme de l'*Eglise libre* (*Azat yékéghetsi*) et aux violentes campagnes antireligieuses des militants athées et des «*Sans Dieu*». Le pire se produira dans les années 30, lorsque le clergé arménien disparaît presque totalement en URSS et lorsque *Khorène I* sera assassiné dans la nuit du 5 au 6 avril 1938 par des agents du N.K.V.D.

Cependant, ce qui est nouveau, c'est l'intérêt montré par H. R. Gazer à l'*Eglise libre*, qu'il décrit comme l'expression d'une véritable volonté de réforme venue d'en bas, mais dévoyée et instrumentalisée par le pouvoir communiste. De même, il met l'accent sur un aspect souvent ignoré ou négligé du pontificat de *Khorène I*: les quelques réformes relatives au calendrier et à la liturgie que ce dernier a fait adopter peu de temps avant sa disparition.

⁂

En conclusion, le livre de H. R. Gazer aboutit à un constat d'échec. Après 70 ans de discussions entre les différentes directions spirituelles de l'Eglise arménienne, le mouvement s'arrête (définitivement ou provisoirement?) à la veille de la seconde guerre mondiale. Et, en 1952, avec *Karékine Hovsepian* disparaît le dernier représentant de la génération des réformateurs.

Il faut attribuer cet échec aux bouleversements politiques qui ont donné un cours nouveau à l'histoire du peuple arménien (formation de l'Arménie soviétique et des communautés de la Diaspora), à la sécularisation de la société, à la montée des idéologies (nationalisme de la FRA et marxisme des communistes) qui ont réduit l'influence sociale de l'Eglise. Il faut aussi l'attribuer au fait qu'en 70 ans, l'Eglise arménienne n'a jamais été libre; que les réformateurs n'ont constitué qu'un petit cercle de théologiens appartenant à une Eglise orientale isolée et obligée de rechercher l'appui des théologiens et des missionnaires occidentaux. Il est intéressant de noter que cet appui fut recherché auprès des protestants allemands «libéraux» mais non à Rome ou à Moscou, c'est-à-dire là où elle craignait le moins d'être subjuguée. Bien que, depuis 1990, l'Eglise Apostolique Arménienne ait bénéficié de mesures de tolérance et de «libération» en Arménie, bien qu'une Faculté de théologie ait été créée à Erevan, bien que le nouveau catholicos *Karékine I* soit devenu une personnalité médiatique dont la voix résonne dans la Cité, les problèmes qui se posent à l'Eglise en cette fin du 20e siècle, sont les mêmes —en beaucoup plus graves— que ceux qui se posaient un siècle auparavant. L'Eglise se prépare aux commémorations de 2001. Le triomphalisme qui accompagnera ce type de cérémonie convient-il à une Eglise qui se relève à peine des décombres et le peuple arménien, dont elle assure la direction pastorale mérite-t-il d'être appelé aujourd'hui, ce qu'il fut dans le passé, «un peuple chrétien» ?

L'Eglise ne devrait-elle pas plutôt reprendre, et approfondir avec ses fidèles, l'œuvre interrompue des réformateurs ?

ANAHIDE TER-MINASSIAN

(1) «*Haratch*», 17 Décembre, 20 Décembre, «*Le Monde*», 17 Décembre 1996.

(2) Ouvrage édité en1996 par Vandenkoeck und Ruprecht, à Göttingen; 231 p.

(3) *M. Ormanian*. L'Eglise Arménienne, Paris, 1910. Azkabadoum (Histoire nationale); Constantinople (à partir de 1912) (une chronique de près de 5000 pages). Publié sous la direction de *F. Heyer*, Die Kirche Armeniens, eine Volkskirche zurischen Ost und West - Stuttgart, 1978, n'accorde que quelques dizaines de pages à la période contemporaine. Le livre récent de *K. Beledian*, Les Arméniens, Ed. Brepols, 1994, est précieux mais reste trop généraliste.

(4) *Martin Rade* (1857- 1940) théologien et pasteur protestant «engagé». L'un des fondateurs en 1886 de «Die Christliche Welt» («Le Monde Chrétien»).

(5) Accusé de «trahison» pour avoir accepté de «collaborer» avec le «Sultan Rouge» Abd-ul-Hamid, il sera blessé au cours d'une action terroriste commanditée par la FRA.

ՈՒԼՐԻՔԱ

Hann tekr sverthit Gram ok leggr
i methal theira bert
Völsunga saga, 27

Պատմութիւնս հաւատարիմ պիտի ըլլայ իրականութեան կամ, ամէն պարագայի, իրականութեան իմ անձնական յիշատակիս, ինչ որ նոյնն է: Դէպքերը տեղի ունեցան վերջերս, բայց գիտեմ՝ գրական սովորութիւնը պարագայական գիծեր աւելցնելու եւ գոյներ խտացնելու սովորութիւն է նաեւ: Կ'ուզեմ պատմել Ուլրիքայի հետ (մականունը չիմացայ եւ թերեւս երբեք չիմանամ) հանդիպումս Եորք քաղաքը: Ժամանակագրութիւնը պիտի ընդգրկէ գիշեր մը եւ առաւօտ մը:

Դիւրին պիտի ըլլար ըսել, թէ առաջին անգամ տեսայ զինքը Եորքի Հինգ Քոյրերուն քով՝ անպատկեր վիթրոները զորս Քրոմուէլի պատկերամարտիկները յարգեցին, բայց փաստ է, որ հանդիպեցանք պարիսպներէն անդին՝ «Նորթըրն Ինն»ի փոքրիկ սրահը: Քիչ մարդ կար եւ ան կռնակը դարձուցած էր: Մերժեց իրեն առաջարկուած բաժակ մը:

-- Իգապաշտ եմ, -- ըսաւ: -- Չեմ ուզեր կապկել տղամարդիկը: Իրենց ծխախոտէն ու ալքոլէն չեմ ախորժիր:

Խօսքը հնարամիտ կ'ուզէր ըլլալ եւ գուշակեցի որ առաջին անգամը չէր որ կ'ըսուէր: Յետոյ իմացայ որ իրեն բնորոշ չէր, բայց մեր ըսածը միշտ չէ որ մեզի կը նմանի:

Պատմեց թէ ուշ հասած էր թանգարանը, բայց, իմանալով իր Նորվեկիացի ըլլալը, արտօնած էին իր մուտքը: Ներկաներէն մէկը յարեց.

-- Առաջին անգամը չէ որ Նորվեկիացիները Եորք կը մտնեն:

-- Այդպէս է -- ըսաւ ան: Անգլիան մերը եղաւ եւ զայն կորսնցուցինք, եթէ ճիշդ է որ մէկը բան մը կրնայ ունենալ եւ կամ բան մը կրնայ կորսուիլ:

Ահա այդ պահուն էր որ դիտեցի զինքը: Ուիլիըմ Պլէյքի մէկ տողը կը խօսի քնքոյշ արծաթէ կամ բարկաճայթ ոսկիէ աղջիկներու մասին, բայց Ուլրիքայի մէջ ոսկին ու քնքշութիւնը կը գոյակցէին: Թեթեւ ու բարձրահասակ, սուր գիծերով եւ մոխրագոյն աչքերով: Նուազ քան իր դէմքը, զիս տպաւորեց հանդարտ խորհրդաւորութեան այդ երեւոյթը: Դիւրաւ կը ժպտէր եւ ժպիտը կը թուէր հեռացնել զինքը: Սեւ հագած էր, ինչ որ տարօրինակ է Հիւսիսային երկիրները, ուր կը ջանան շրջապատի գորշութիւնը մեղմացնել գոյներով: Յստակ ու ճշգըրիտ անգլերէն կը խօսէր եւ թեթեւօրէն կ'ընդգծէր ր--երը: Ուշադիր դիտող չեմ. կամաց--կամաց անդրադարձայ այդ բաներուն:

Ծանօթացանք: Ըսի, թէ Գոլոմպիայի Անտեան համալսարանի դասախօս եմ: Աւելցուցի, թէ Գոլոմպիացի եմ:

Հարցուց, մտախոհ.

-- Ի՞նչ կը նշանակէ Գոլոմպիացի ըլլալ:

-- Չեմ գիտեր -- պատասխանեցի: Հաւատքի արարք մըն է:

-- Նորվեկիացի ըլլալու պէս -- ընդունեցաւ:

Այդ գիշերուան զրոյցէն ուրիշ բան չեմ յիշեր: Յաջորդ առաւօտ, կանուխ իջայ ճաշասրահ: Ապակիներէն տեսայ որ ձիւն եկած էր. դաշտերը առաւօտեան մէջ կը կորսուէին: Ուրիշ մարդ չկար: Ուլրիքա իր մօտ հրաւիրեց զիս: Ըսաւ, թէ կը սիրէր մինակը քալել:

Շոփենհաուըրի մէկ կատակը յիշեցի եւ պատասխանեցի.

-- Ես ալ: Կրնանք միասին ելլել:

Թարմ ձիւնէն քալելով հեռացանք: Մարդ չկար: Առաջարկեցի Թորկէյթ երթալ, գետն ի վար, քանի մը մղոն: Արդէն սիրահարած էի Ուլրիքային. քովս ուրիշ անձ ուզած պիտի չըլլայի:

Յանկարծ, գայլի մը հեռաւոր ոռնոցը լսեցի: Երբեք չեմ լսած գայլի մը ոռնալը, բայց գիտեմ որ գայլ մըն էր: Ուլրիքա չայլայլեցաւ:

Քիչ ետք, կարծես բարձրաձայն մտածելով, ըսաւ.

-- Եորք Մինսթըր երէկ տեսած քանի մը խեղճ սուրերը զիս աւելի յուզած են քան Օսլոյի թանգարանի մեծղի նաւերը:

Մեր ճամբաները կը խաչաձեւէին: Յետմիջօրէն, Ուլրիքա կը մեկնէր Լոնտոն, իսկ ես՝ Էտինպուրկ:

-- Օքսֆորտ Սթրիթի մէջ -- ըսաւ ինծի--, պիտի կրկնեմ տը Քուինսիի քայլերը, որ Լոնտոնի ամբոխներուն մէջ կորսուած իր Աննան կը փնտռէր:

-- Տը Քուինսի -- պատասխանեցի -- դադրեցաւ փնտռելէ: Ես կը շարունակեմ փնտռել ժամանակի ընթացքին:

-- Թերեւս --ըսաւ ցած ձայնով-- գտած ես:

Հասկցայ որ անսպասելի բան մը արգիլուած չէր ինծի եւ համբուրեցի իր բերանն ու աչքերը: Քնքոյշ կերպով ետ մըղեց զիս եւ ապա յայտարարեց.

-- Թորկէյթի իջեւանը քուկդ պիտի ըլլամ: Մինչ այդ, կը խնդրեմ որ ինծի չըդպչիս: Այդպէս աւելի լաւ է:

Տարիքը առած ամուրի մարդու մը համար, սէրը չսպասուող պարգեւ մըն է: Հրաշքը պայման պարտադրելու իրաւունքը ունի: Մտաբերեցի Փոփայեանի երիտասարդական օրերս եւ Թեքսասի աղջիկ մը՝ Ուլրիքայի նման յստակ ու սըլացիկ, որ մերժած էր իմ սէրը:

Սխալ չգործեցի. չհարցուցի եթէ զիս կը սիրէր: Ո՛չ առաջինն էր, ոչ ալ վերջինը: Այդ՝ թերեւս իմ վերջին արկածախնդրութիւնը, հերթականը պիտի ըլլար Իպսէնի այդ փայլփլող եւ վճռական աշակերտուհիին համար:

Շարունակեցինք, ձեռք ձեռքի տուած:

-- Այս բոլորը երազի պէս է -- ըսի--, եւ ես երբեք չեմ երազեր:

-- Այն թագաւորին պէս -- հակադրեց Ուլրիքա-- որ չերազեց մինչեւ որ կախարդ մը զինքը քնացուց խոզանոցի մը մէջ:

Յետոյ աւելցուց.

-- Լաւ մտիկ ըրէ: Թռչուն մը երգելու վրայ է:

Քիչ ետք երգը լսեցինք:

-- Այս կողմերը --ըսի--, կը կարծեն թէ մահամերձները ապագան կը գուշակեն:

-- Իսկ ես մեռնելու մօտ եմ -- ըսաւ ան:

Իրեն նայեցայ, զարմացած:

-- Անտառէն ճամբայ կտրենք --պնդեցի--, աւելի շուտ կը հասնինք Թորկէյթ:

-- Անտառը վտանգաւոր է --առարկեց:

Շարունակեցինք տափաստաններէն:

-- Ես պիտի ուզէի որ այս պահը մըշտական ըլլար --շշնջացի:

-- Մշտական բառը մարդոց արտօնուած չէ --հաստատեց Ուլրիքա եւ, շեշտը փափկացնելու համար, խնդրեց որ կըրկնէի անունս, զոր լաւ չէր լսած:

-- Խաւիէր Օթարոլա -- ըսի:

Ուզեց կրկնել եւ չկրցաւ: Ես նոյնպէս ձախողեցայ Ուլրիքէ անունով:

-- Սիկուրտ պիտի կոչեմ քեզ-- յայտարարեց ժպիտով մը:

-- Եթէ ես Սիկուրտն եմ -- պատասխանեցի--, դուն Պրունհիլտ պիտի ըլլաս:

Քայլերը դանդաղած էին:

-- Կը ճանչնա՞ս սագը -- հարցուցի:

-- Հարկաւ --ըսաւ--: Ողբերգական պատմութիւնը զոր Գերմանացիները մսխեցին իրենց ուշացած Նիպելունկներով:

Չուզեց վիճիլ եւ պատասխանեցի.

-- Պրունհիլտ, քալլուածքդ կարծես ուզէիր որ անկողնի մէջ սուր մը մեզ բաժնէ:

Յանկարծ, իջեւանը հասանք: Անակընկալ չէր որ ան ալ «Նորթըրն Ինն» կոչուէր:

Սանդուխին վերէն, Ուլրիքա պոռաց.

-- Գայլը լսեցի՞ր: Անգլիոյ մէջ այլեւս գայլ չկայ: Աճապարէ՛:

Վերի յարկը ելլելու ատեն, նկատեցի որ պատերը թղթապատուած էին Ուիլիըմ Մորրիսի ձեւով, շատ խորունկ կարմիրով, շաղկապուած պտուղներով ու թռչուններով: Ուլրիքա առաջինը մտաւ: Մութ սենեակը ցած էր, երկթեք տանիքով: Սպասուած անկողինը կը կրկնապատկուէր տարտամ բիւրեղով մը եւ փայլուն դառպան ինծի յիշեցուց Ս. Գրոց հայելին: Ուլրիքան արդէն մերկ էր: Զիս կանչեց իմ իսկական անունով՝ Խաւիէր: Զգացի ձիւնին աւելի ուժեղ տեղալը: Արդէն կահոյք ու հայելի չէր մընացած: Երկուքին միջեւ սուր չկար: Ժամանակը աւազի նման կ'երթար: Դարաւոր՝ շուքին մէջ, սէրը հոսեցաւ եւ, առաջին ու վերջին անգամ ըլլալով, Ուլրիքայի պատկերը ունեցայ:

ԽՈՐԽԷ ԼՈՒԻՍ ՊՈՐԽԷՍ

Սպաներէնէ թարգմանեց՝

Վարդան ՄԱՏԹԷՈՍԵԱՆ

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ
ՓԵՏՐՈՒԱՐ 2
DIMANCHE
2 FÉVRIER
1997

LE NUMERO : 5,00 F.

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 223

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL.: 01. 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 01. 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.100 Ֆ. – Վեցամսեայ : 560 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.400 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
1.250 Ֆ. (շաբաթական առաքում) – Հատը : 5,00 Ֆ.

72րդ ՏԱՐԻ – Թիւ 19.041 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 72e ANNEE — N° 19.041

ՔԱԼԷԻՏՈՍՔՈՓ

արուեստաւէրի մը օրագրէն

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

ԵՐԵՔ ՀԱՄԵՐԳ՝ ԵՐԵՔ ՍԵՐՈՒՆԴ

մեկնաբանութեան շուրջ

Կարելի՞ է ամբողջովին անջատել մեկնաբանութեան խորհուրդը ստեղծագործական իր ակէն: Նոյնպէս բոլորովին անջատել ունկնդիրը մեկնաբանէն:

Երբեք այդ տարբեր կարգի արուեստագէտն թէ արուեստասէրը պարտին առնել թէ նուազ չափով արտադրիչ երեւակայութիւն մը ի սպաս դնել երաժշտական երեւոյթին, որպէսզի ամբողջանայ, երգահանին գործը: Ոստում մը՝ փնտռելու համար հոգեբնախօսական ազդակները, որոնք կը նոյնանան ինքնին մեր երեք անբաժանելիներուն մօտ, կազմելով անոնց սաղմնային կորիզը: Հարկ է համաձայնիլ սակայն բացատրութեան մը վրայ: Ա՛ն է՝ ի՞նչ է երաժշտութիւնը:

Ձայներու միջոցաւ խորհրդածելու արուեստը: Այսօրուան ընդունուած սահմանումն է ա՛յդ: Բայց չէ եղած միշտ նոյնը:

Տասնեւութերորդ դարու երաժիշտը հաւանաբար ըսէր՝ «ձայները ականջին ախորժալուր ձեւով ներդաշնակօրէն համադրելու արուեստը»:

Ուրեմն կան իշխող ազդակներ մեր հասկացողութեան սահմաններուն ներքեւ, որոնք մասամբ կախում ունին նաեւ մեր ապրած շրջանէն: Ու սերունդներ իրերայաջորդ չեն ունենար նոյն մօտեցումը արուեստի գործին՝ նոյն հասկացողութիւնն ու զայն տալու ճաշակը ստիպողաբար: Պիտի փոխուի անոր մեկնաբանութիւնը: Նախանիւթը ձայնը պիտի մնայ, բայց պիտի տարբերին զայն տալու եւ ընկալելու ձեւերը:

Երբ խորհինք թէ ներքին ներդաշնակութեան ներգգացումով յայտնաբերուող ցոլարձակում մըն է մեկնաբանին արտայայտել ուզած զգացումները գործի մը կատարման ընթացքին, դժուար չէ գուշակել թէ տարբեր սերունդներ տարբեր հոգեբանական ըմբռնումով կը մօտենան անոր:

Անշուշտ այդ բոլորը ինքնաբերաբար պիտի կատարուի նաեւ մեր կողմէ ունկնդրութեան ընթացքին:

Միւս կողմէ, ստեղծագործ երեւակայութեան մը ելեւէջներուն հետեւիլ կը պահանջէ նաեւ մեր վերարտադրիչ երեւակայութեան որոշ աշխատանքը: Հոդ է կը խորհիմ բուն մասնակցութիւնը: Ու այդպէսով ունկնդիրն ալ կը մասնակցի գործին իրագործման, ըլլալով երկրորդ աստիճանի մեկնաբան մը: Ինչպէս այս վերջինն ալ է՛ երկրորդ աստիճանի յօրինող մը:

Բոլորուած է շրջագիծը երկի ստեղծագործ աշխատանքին: Ու այդ աշխատանքը կը տարբերի կարծէք սերունդէ սերունդ, ենթակայ ի մասնաւորի ժամանակներուն յարմարող յուզման տուեալներուն, ճաշակներու փոփոխման, կրօնական թէ ընկերային ազդեցութեանց գեղեցիկի հասկացողութեան նաեւ ոգեկան գոհացումի ըմբռնումին:

Ինչո՞ւ այս մէջբերումը մեկնաբանութեան շուրջ:

Անցեալ տասը օրերու ընթացքին կայացած երեք սրտայոյզ համերգներ առարկայականօրէն պիտի կարենային մեզի ներքնովին խորհրդածել տալ մեկնաբանութեան տարբեր մօտեցումներուն վրայ: Յատկանշական էր նաեւ սերունդներուն դերը անջատօրէն դիտուած: Աւագ սերունդի արուեստագէտին բոլորովին ազատ ըմբռնումը, իր սէրն ու դըժգոհութիւնը արտայայտելու խաչաձեւեալ հատու ձեւը, հնչողական փնտռտուքներով: Մինչ երիտասարդը հաւատաւոր՝ որ զերծ է սխալելու մտավախութենէն, բռնի կը ստիպէ ունկնդիրը հետեւելու իրեն՝ ինքնավստահ, վառ իր երեւակայութեամբ ու կը յաջողի քեզ անվեհեր երթով մը առաջնորդել իր աշխարհը: Կայ տակաւին երկու շրջանները միացնող կամըրջակին վրայ միջին սերունդի արուեստագէտը, որ կը ջանայ գտնել, առաւելապէս կշռել, մեկնաբանած գործին յատկանշական դրոշմը ու զայն պայծառ բիւրեղացումով մը ներկայացնել:

Խօսքը անշուշտ ընդածին բազմապատիկ ձիրքերով օժտուած իրաւ մեկնաբաններուն մասին է:

Եւ ունէինք վերջին տասը օրերուն՝ այդ կարգի նուիրեալ չորս հայ արուեստագէտներ, հմայիչ երեք համերգներու մենակատար թէ ղեկավար:

Յունուար 16, Թէաթր տէ Շան զ'էլիզէ

ԺՈՐԺ ԲԷՀԼԻՎԱՆԵԱՆ ԵՒ ՖՐԱՆՍՈՒԱ-ՌԸՆԷ ՏԻՒՇԱՊԼ

Երբ Պըզանսոնի համաշխարհային մըրցոյթը շահեցաւ հինգ տարի առաջ, յիշեցինք զինքը իբրեւ ծանօթ երգչուհիի մը տաղանդաւոր զաւակը: Այսօր Արփինէ Բէհլիվանեան արդարօրէն կրնայ հպարտանալ անոր յաղթական երթով: Վերելք որ զայն հասցուցած է միջին սերունդի լաւագոյն ղեկավարներուն կարգին դասուելու ըղձալի դիրքին:

Ու երէկ գիշերուան համերգէն ետք Փարիզ ալ հաստատեց մաքնիսական ուժը անոր ճպոտին: Կախարդիչ բնոյթը: Հարկ կա՞յ ընդգծելու թէ ղեկավարն ալ անշուշտ կրնայ կատարելագործել իր ընդոծին ձիրքը, բայց առաւելապէս որակը անոր, բաղդատմամբ գործիական ճիւղի արուեստագէտներուն, բան մ'աւելի կախեալ է սկզբնական ձիրքէն: Ընդունուած է՝ ղեկավարութեան տաղանդը ա՛լ աւելի իսկ «ծնունդ է»: Ու Ժորժ Բէհլիվանեան տէր կ'երեւի այդ անփոխարինելի յատկութեան: Եւ գործածել գիտէ զայն ամենայաջող ազդու ձեւով: Զգացինք նամանաւանդ իր այդ գիտակից, հաւասարակշռեալ արուեստը Պրահմսի երկրորդ համանուագի կատարման ընթացքին: Պրահմսի չորս համանուագներէն ամէնէն զուարթն է այս մէկը: Սակայն լոյսն ու խաւարը զիրար կը հալածեն, ստիպելով ունկնդիրը կեդրոնանալ, լիովին ըմբոշխնելու համար անոր հաճութիւն բերող բանաստեղծական ոգին:

Այդ մթի՛ն կողմն է Պրահմսի, սոյն գործը իր «հովուական համանուագը» նըկատել տուող:

Լա Հէյի սենֆոնիք նուագախումբը, որուն հրաւիրեալ առաջին ղեկավարն է այլեւս Ժորժ Բէհլիվանեան, կարելիութիւնը տուաւ անոր դրսեւորելու այդ ճառագայթարձակ գործին առոյգ թէ նրբին բոլոր դարձուածքները: Պրահմսի յատկանշական երազկոտ աշխարհին բոլոր տուեալներովը պերճացած:

Յուզիչ եւ միանգամայն կենսունակ, ուրախ մթնոլորտ մը ստեղծելով:

Անմոռանալի պահ մըն էր Պրահմսի երաժշտութեան՝ զգեցնելով անոր պճնազարդ տարազ, բայց տալով նաեւ վեհ թատերական տարողութիւն:

Յայտագրի առաջին մասին մէջ լսեցինք Ֆրանսուա-Ռընէ Տիւշապլը, Պէթհովէնի Տօ Մինէօռ դաշնակի երրորդ քոնչերթօյին մէջ, որմէ առաջ Բէհլիվանեան ղեկավարած էր Էկմոնթի նախերգանքը հըրաշէկ եղերական շունչով: Պատկերացնելով լաւագոյնս ազատագրական ոգին, արհամարհելով մահուան գաղափարը: Փառաւորումը զոհողութեան՝ պէթհովէնեան հանճարեղ երթով: Այդ քանի մը վայրկեաններէն ետք իսկ Բէհլիվանեան շահած էր ունկնդիրներուն վստահութիւնը:

Գեղեցիկ ու դասական յայտագրի մը լաւագոյն նմոյշն էր այս գիշերուանը, որմով բան մ'աւելի կրնայ արտայայտել արուեստագէտը՝ իր արժէքն ու գիտութիւնը:

Աւելի դժուար է Պէթհովէն թէ Պրահմսով գոհացնել արուեստասէր ունկնդիրը քան զարմացնել Լութոսլովսքիով: Դասականը տուին ուրեմն մեր զոյգ արուեստագէտները անհերքելի անձնական դըրոշմով մը հարստացած: Գրաւիչ եւ յուզիչ: Պրահմսի մէջ մերթ ընդ մերթ սեւ ամպերը ամպրոպի կը վերածուէին ու րոպէ մը յետոյ արեւոտ օդով պարեր ունէինք մեր դիմաց: Մինչ Պէթհովէնի մէջ ղեկավար – մենակատար զոյգը ընդելուզուած իրարու, զգացնել կու տար տխրութեան մէջ իսկ լոյս սփռող զօրեղ նախադասութիւններ վիպական: Տիւշապլ տիրացած է այն կատարելագործուած նուագին որ կ'ենթադրէ երեւակայութիւն, ստեղնաշարային նուագի կատարելութիւն, ճաշակ եւ լայն մշակուած հորիզոն:

Հրապուրիչ, զուսպ, վերին աստիճան կշռեալ մեկնաբանութիւն: Միակ վերապահութիւնս՝ սուր հնչականութեամբ մը տրուող գիծեր երբեմն, որոնք կը կասեցնեն մասամբ մեղեդիին տարածման կարողութիւնը:

Անկասկած Ֆրանսուա-Ռընէ Տիւշապլ միջին սերունդին պատկանող Ֆրանսացի լաւագոյն դաշնակահարներէն մին է այսօր:

Յունուար 19, Սալ Կավօ

ԱՆԻ ԵՒ ՐԱՖՖԻ ՊԵՏՐՈՍԵԱՆ

Մեծ է համեմատութիւնը ուղղակի սեղմ երգացանկի վերածուած համերգներուն: Սառեցնելով անփոխարինելի համերգի պահը: Ա՛յս մէկը արժանի էր այդ աւարտին: Մանաւանդ որ տեղ տուած էին երկու արուեստագէտները, իրենց յայտագրին մէջ, գրեթէ անծանօթ մընացած երեք գեղեցիկ ու հետաքրքրական գործերու: Նօթագրութիւններն իսկ դժուար գտնելի: Մին՝ Չայքովսքիի Գաս-Նուազէթ պարախաղին, գլխապըտոյտ տուող մէկ տարբերակը, զոյգ դաշնակի համար վերածուած իր ձեւով: Ուրիշ մը՝ Կլանզպէրկի «Հրաւէր Վալսի» ժողովրդական մեղեդիներու երանգաւոր մէկ խառներգը:

Ուրախութեան աղբիւր գործեր որոնք առաւելաբար կը դժուարացնէին արտայայտելու կերպը, առանց կորսնցնելու դիւրին շեշտաւոր նուագի մը հեշտալուր ելեւէջներուն մէջ: Դժուար է ազնուական ոճով տալ ուրախ պարը:

Այդ էր որ իրագործեցին Անի ու Րաֆֆի Պետրոսեան մեծ վարպետութեամբ, յայտագրի վերջաւորութեան:

Վերադառնանք սակայն Չայքովսքիի այն գործին որ իսկապէս հնչականութիւններու բազմերանգ փունջ մըն է գեղեցիկ, ուր կան՝ գորով, հեգնական սուր նշմարներ, հեզաճկուն պարեր զանազան կշռոյթներով: Չայքովսքի այս կարգի հեշտալուր մեղեդիներու վարպետն է: Երբ երկու գիտակից արուեստագէտներու կողմէ կը մեկնաբանուի այսպիսի գործ մը առանց մեղկութեան, մարգարտանման լուսաւոր նուագով, կ'ապահովէ բարձր կատարներուն գլխապտոյտ տըւող զուարթ գինովութիւնը:

Կար նաեւ Ռախմանինոֆի ռուսական ռափսոտին, զոր տուին երազկոտ, թըրթռուն, ազատ ոստումներով, ստեղծելով անոր կրակոտ մթնոլորտը:

Երկեակին յաջողութեան մեծապէս կը նպաստէ իրենց նուագին զիրար ամբողջացնող հնչողական ձեւաւորութիւնը:

Անիի արտաբերող ստեղնաշարային հըրաշալի մասնագիտութեան կու գայ աւելնալ Րաֆֆիի յղկուած բայց ճնշող հպումները, աւելի գունագեղ դարձնելով իրենց մեկնաբանութիւնը:

Յայտագրին առաջին մասը յատկացուած էր Շոփէնի ու վստահուած՝ Րաֆֆի Պետրոսեանի:

Նօսրացած է Շոփէնը մելամաղձոտ բանաստեղծական շեշտերով տուող արուեստագէտներուն շարքը: Աւագ սերունդին կը պատկանին անոնք: Տարբեր է այսօրուան ըմբռնումն ու ճաշակը: Նոյնքան ազդու: Յաճախ կը փնտռենք սակայն Իվ Նաթի, Գորթոյի կամ Կիլելսի մը խորհրդաւոր նուագը՝ ինքնահոս ու շնորհազարդ: Ստեղնաշարային իր արուեստով, Պետրոսեանի Շոփէնը կը յիշեցնէ այդ դպրոցը, աւելի վիպական դըրոշմով: Անայլայլ, ազատ, ճնշող բայց ճշգրիտ կշռոյթով յառաջացող երգեր, որ անքակտելի կապերով կը կապտեն հոգիդ, անողջօրէն ցաւցնելով զայն: Եւ կը տողանցեն երգերը յաջորդական, իրարմէ գեղեցիկ, հոգիիդ խորերը դրոշմելով հետզհետէ Շոփէնի հանճարեղ գործերը: Իրիկնաերգեր, մազուրքաներ:

Շոփէնի բուն հոգին արտացոլող վառվռուն թէ սրտոտ մեղեդիներ: Կու գայ յետոյ, նշանաւոր երկրորդ Սքերցոն, յաղթական վերջին ոստումներով: Եւ կու գան էթիւտները՝ լարախաղացի ճկունութեամբ եւ կ'ունկնդրենք Րաֆֆի Պետրոսեանի համոզիչ նուագը անիրական աշխարհի մը իրական մղձաւանջներուն անձնատուր: Ուրախ ժամ:

(Շար.ը Դ. էջ)

Fonds A.R.A.M

ԲԱԲԵԼՈՆԻ ԱՇՏԱՐԱԿԻ ԱՌԱՍՊԵԼԸ

Առիթով մը, իրլանտացի հռչակաւոր վիպասան Ճէյմս Ճօյս նշած է, թէ երբեք հարիւր տարուան գործ ձգած էր հետազօտողներուն։ Քանի՞ տարիներու գործ ձգած է արդեօք Կոստան Զարեան։

Իր կենսագրութեան պարագային, խնդիրը մութ կէտերով չի փակուիր։ Ինչպէս ըսած ենք այլ առիթներով, նաեւ պէտք է գումարել թիւրիմացութիւններն ու հակասութիւնները։

Արա Պալիօզեան կը մէջբերէ հետեւեալ վկայութիւնը. —

«— Զարեա՞ն, Կոստան Զարեա՞ն — ըսաւ ինծի վերջերս ամերիկահայ ծանօթ գրող ու գաղութային ղեկավար մը, երբ յիշատակեցի անոր անունը—։ Շատ լաւ ճանչցած եմ զինքը։ Շատ լաւ, փաստօրէն։ Շատ տհաճ տիպար մը։ Անձնակեդրոն։ Եսասէր։ Պարապ։ Ես... ես... ե՛ս։ Երբ Փարիզ էի, Փիքասոն ըսաւ ինծի. երբ Մատրիտ էի, Լորքան ըսաւ ինծի. երբ Պրիւսէլ էի, Վերհարէն ըսաւ ինծի... եւ Լենին, Մարինեթթի, Մայակովսկի... Անունը կու տայիր եւ բոլորն ալ իր մտերիմ բարեկամներն էին»(1)։

Անանուն այս անձին խօսքը յատկանշական է։ Մինչ մէկ կողմէ կը բանաձեւէ Զարեանի շուրջ գոյութիւն ունեցող մթնոլորտն ու տրամադրութիւնները, միւս կողմէ անձն ու գործը միաձուլելու միամտութիւնը կը ցուցաբերէ։ Այսինքն, քանի որ Զարեան անձնակեդրոն է, ուրեմն իր վկայութիւնները կեղծիք են։

Կեղծի՞ք են իսկապէս։

Հայկական բարեխառնութեան ծանօթ մէկ գիծը, հետեւելով օրէնքներուն, Զարեանի պարագային պէտք է կրկնուած ըլլար։ Երբ այս կամ այն հռչակաւոր օտարը առնչութիւն մը ունեցած է մեզի հետ, «մերը» այլ արժէք կը ստանայ։ Սակայն, այս պարագային «մերը», ըլլալով զարտուղի ու կանոնազանց տիպար մը, որ «մեր» արժեչափերուն մէջ չի տեղաւորուիր, կը մնայ բացառութիւն։

Ասիկա կը նշանակէ, որ Զարեանի մարդկային գիծերը արգելք եղած են (ու կը մնան) իր գրական աշխարհը աննախապաշար կերպով թափանցելու։

Ահա թէ ուր կը ծնի առասպելը։

Եւ Զարեանի շուրջ պտըտող առասպելները քիչ չեն։

Անոնց շարքին՝ «Բաբելոնի աշտարակ»ի առասպելը։

ԱՆՏԵՍԱՆԵԼԻ ՀԱՆԴԷՍԸ

Կենսագրութիւններու մէջ շրջագայող տեղեկութիւններու շարքին գրուած է, թէ «1925—ին նա դարձեալ Փարիզում էր։ Այստեղ հիմնում եւ խմբագրում է արուեստի, գրականութեան եւ փիլիսոփայութեան "Բաբելոնի աշտարակ" ամսագիրը (ֆրանսերէն)»(2)։

Ի՞նչ էր այդ թերթը, ո՞րն էր իր բովանդակութիւնը, որքա՞ն տեւեց. այս բոլորի մասին տեղեկութիւնները շատ յստակ չեն։

Թորոս Թորանեան, օրինակ, Զարեանի մահէն անմիջապէս ետք գրուած յօդուածի մը մէջ կը հաստատէ. —

«Փարիզի մէջ Կոստան Զարեան հիմնեց "La Tour de Babell" [sic] արուեստներու եւ գրականութեան համաշխարհային հանդէսը, որուն անմիջապէս սկսան աշխատակցիլ Ռումանիայէն՝ Նիքոլա Եորկան, Զեխոսլովաքիայէն՝ Վասթլաւ [sic] Զեռնին, Հնդկաստանէն՝ Ռապինտրանաթ Թակորը, Սպանիայէն՝ Տիունա Մունօն [sic], նկարիչներէն՝ Եակալովը [sic], Փիքասօն, Լարիանովը։

Այս հանդէսի էջերէն Զարեան կոչ ըրաւ աշխարհի յառաջադէմ բանաստեղծներուն, միասնաբար գրել ու ստեղծել "Համադիւցազներգութիւն" մը՝ որուն առաջին գլուխը ինք գրեց 1925 Թուականի Նոյեմբերին»(3)։

Հակասութիւնները կը սկսին երբ Ստեփան Կուրտիկեանի հատորին մէջ Զարեանի բերնին դրուած հետեւեալ խօսքերը կը կարդանք. —

«Այդ տարիներ գրական լայն հետաքրքրութիւններ ունէի եւ գրական գործունէութիւն ծաւալելու կրքոտ ձգտում եւ ահա Փարիզում հիմնեցի ու 1926–27 թուականներին խմբագրեցի "Լա Թուր դը Բաբել ("Բաբելոնի աշտարակը") ֆրանսերէն հանդէսը՝ նպատակ ունենալով համաշխարհային գրականութեան լաւագոյն նմոյշներ ներկայացնել եւ նպաստել ժողովուրդների մշակութային կապի և բարեկամութեան ամրապնդմանը։ Այս առիթով ես իմ նպատակը պարզաբանող նամակներ ուղարկեցի աշխարհի ականաւոր շատ գրողների, արուեստագէտների եւ շատ խրախուսիչ պատասխաններ ստացայ։ Հնդիկ աշխարհահռչակ բանաստեղծ Ռաբինդրանաթ Թագորը պատասխան նամակում, շնորհաւորելով իմ ձեռնարկումը, գրում էր, որ դա լումա է մտցնում ժողովուրդների հոգեկան կապերի ամրացման ու փոխըմբռնման գործում, եւ ինքը սիրով կ'աշխատակցի հանդէսին։ Պարբերականում տպագրուեցին ֆրանսիացի, անգլիացի, հայ, չին, ճապոն եւ այլ ազգերի շատ ականաւոր գրողների եւ բանաստեղծների գործերը, ինչպէս նաեւ անուանի նկարիչներ Պիկասոյի, Լեժէնի [sic], Շագալի եւ այլոց ստեղծագործութիւնները»(4)։

Զհաշուելով 1926–27 թուականի հարցը, որ բացայայտ վրիպում մըն է (սխալ գրառո՞ւմ, թէ յուշագրկումի սովորական դէպք), հակասութիւնները կը շարունակուին Զարեան — Կարօ Փօլատեան հարցազրոյցի ընդմէջէն, երբ ֆրանսահայ գրագէտը կ'ակնարկէ ֆրանսերէն interpénétration բառին, զոր Զարեան իր գիւտը կը նկատէ. —

«Այդ շրջանին մի քանի մանիֆեստ էի գրել եւ ղրկել բոլոր յայտնի բանաստեղծներին։ Նրա մէջ շեշտում էի աշխարհի ներթափանցման անհրաժեշտ զարգացման կարեւորութիւնը։ Տագորը առաջինը եղաւ, որ ոգեւորած պատասխանեց իմ կոչին։ Բազմաթիւ ֆրանսացի գրողներ եւ արուեստագէտներ —Լեժէն, Պիկասոն, Անտրէ Սալմոնը եւ ուրիշներ— իրենց ձրի աշխատակցութիւնը ինձ տրամադրեցին։ Շատ իտալացիներ, սպանիացիներ, որոնց մէջ հանգուցեալ Մաչադոն, Ունամունոն, Սալինասը, շատ չինացիներ, ճապոնացիներ։ Ընդհանուր ոգեւորութիւն առաջ եկաւ եւ այդ բառը մտաւ ֆրանսական լեզուի մէջ։ Հիմա, գրեթէ ամէն օր, թերթերի եւ հանդէսների մէջ հանդիպում եմ այդ բառին»(5)։

Հետաքրքրական է, որ միեւնոյն շրջանին, Զարեան «Հայաստանի կոչնակ»ի մէջ հրատարակած է «Միջներգործում» խորագրով յօդուած մը, ուր ծրագրային կերպով կը պարզէ այդ տեսութեան հիմքերը(6)։

Զարեանով քիչ թէ շատ զբաղած ուսումնասիրողները որեւէ նորութիւն չեն բերած կարճատեւ կեանք ունեցած այս հանդէսին մասին։ Ընդհանրապէս, գոհացած են երկրորդ ձեռքէ աղբիւրներով, այսինքն, գրողին թէ իր զաւկին հաղորդած տեղեկութիւնները վերարտադրելով, որոնք յետոյ մեքենական կերպով փոխանցուած են մէկ գիրքէն միւսը։

Ցարդ հանդէսը ուղղակի ընթերցող չէ ունեցած։

Մեր ձեռքն է "La Tour de Babel"ի առաջին թիւին լուսապատճէնը։ Բնօրինակը կը գտնուի Կոստան Զարեանի անձնական արխիւին մէջ, Երեւան։ Մեզի յայտնի չէ, եթէ այս միակ համարէն հայկական թէ ոչ-հայկական գրադարաններու մէջ որեւէ օրինակ կայ։

Ցիշեալ համարը թուագրուած է "I Année, Novembre 1925"։ Տպուած է «Ներսէսեան» տպարանը։ "Revue mensuelle de tous les continents"ը կը հաշուէ 64 էջ, աւելի վեց էջ ծանուցում։ Տասներկու աշխատակից եւ տասներկու նկարիչ։

Ստեղծագործական բաժինը կը կազմեն Սէն-Փօլ-Ռու («Այլաբանութիւն»), Զ. Շնէօր («Եւ եղեւ աւարտ»), Ֆերնան Տիվօ («Գծային»), Ճուզեփփէ Վաննիքոլա («Te Deum Laudamus»), Ալեքսանտր Քուսիքով («Երբ դուք մեռած ըլլաք...»), Արշակ Չօպանեան («Վերջին մոռացումը», հեղինակին կողմէ թարգմանուած) եւ Կոստան Զարեան («Կոչ»)։

Արուեստի նիւթերով կը զբաղին Անտրէ Սալմոն («Ձեւ եւ գոյն»), Թոյօ Իվաթա (ճափոնական պարի մասին), Անրի Սերուլյա («Արուեստ եւ փիլիսոփայութիւն»)։ Քրոնիկին մէջ կը խօսուի խորհրդային գրական — գեղարուեստական կեանքին (Ժան Ֆոնթընուա), արդի չինական գրականութեան (Զինկ — Զաօ — Զինկ) եւ հրէական «Զոհար» գիրքին մասին (H.S.=Անրի Սերուլյա)։

Նկարիչներու շարքին են Փապլօ Փիքասօ, Ֆերնան Լեժէ, Մարք Շակալ, Ա. Տըլօնէ, Արտենկօ Սոֆիչի եւ ուրիշներ։

Ինչպէս կը տեսնուի, Թորանեանի, Կուրտիկեանի եւ Փօլատեանի (կամ, անոնց ընդմէջէն, Զարեանի) յիշատակած անուններէն շատեր այս թիւին մէջ ներկայ չեն։ Հաւանաբար, նամակցած են միայն, ինչպէս Ռապինտրանաթ Թակորի պարագային։

Արդարեւ, Թակոր ժամանակին նամակ մը գրած կ'ըլլայ Զարեանին. ըստ Արմէն Զարեանի, իր հօր ողջուցը՝ 1960-ականներուն, այդ նամակը անվերադարձ «փոխ առնուած է» Երեւանցի մտաւորականի մը կողմէ, որուն անունը մեզի յայտնի չէ։ (Ա. Զարեանի մօտ միայն տեսանք պարապ պահարան մը որուն վրայ մատիտով գրուած էր «Թագորի Նամակը»)։ Սակայն,ստորեւ կը հրատարակենք ուրիշ նամակ մը, որ ըստ երեւոյթին սերտօրէն առնչուած է Թակորի նամակին հետ եւ որուն ձեռագիրը Կ. Զարեանի անձնական արխիւը կը մնայ. —

Santiniketan, 4/9/1925

Dear Sir,

The poet Rabindranath Tagore is very ill indeed but he asks me to sent you his good wishes for success in your admirable undertaking and asks that you will pardon him answering with his own hand your very kind letter.

[1 բառ անընթ.] me yours very sincerely
C. F. Andrews

Ունամունոյի պարագային, 1924 — 1930-ին սպանացի նշանաւոր գրողը Ֆրանսա տարագրուած էր, ապրելով նախ Փարիզ եւ ապա Հանտայ (Փիրէնեան լեռներուն մօտ)։ Թերեւս այս առիթով նամակցած (դուցէ եւ հանդիպած) ըլլայ Զարեանի հետ, նկատի ունենալով որ իրարու ծանօթ էին 1917-ին եւ կապ պիտի պահէին մինչեւ Ունամունոյի մահը(7)։

«ՀԱՄԱԴԻՒՑԱԶՆԵՐԳՈՒԹԻՒՆ»

Բացառելով Փիքասոն եւ Լարիանովը, Թորանեանի յիշած անունները հանդէսին մէջ չեն երեւիր։ Սխալ է նաեւ, որ Զարեան միասնաբար համադիւցազներգութիւն գրելու կոչ ըրած ըլլայ. ասիկա պէտք է փոխաբերական իմաստով հասկցուի, քանի որ ան կ'ըսէ.

Je vous le livre poètes
ce héros indécis d'une panépopée
chantée depuis l'aurore
au seuil de vos portes
là-bas du Pole à l'Equateur
sur les montagnes d'Asie
et ici à Paris

Je vous le livre ce mendiant des heures
afin que la vie (buveurs d'orage buveurs
d'azur)
soit dit, soit dit
au chant multiple des voix dispersées
et ici
collectivement
recrées(8).

Զարեանի անձնական արխիւին մէջ պահպանուած է իր ձեռագրով էջ մը, որուն վերեւը նկարած է սեղան մը։ Գրչագրութեան տակը չարադրուած է հետեւեալ գրութիւնը, որ ըստ երեւոյթին հանդէսի հաւատոյ հանգանակին նախնական տարբերակն է. —

«La T. de B. veut réunir tous les écrivains et tous les artistes du monde qui œuvrent à la formation d'une nouvelle conscience mondiale.

——donne le tableau du mouvement artistique de tous les pays.

——est la tribune libre d'où chaque esprit libre peut se prononcer.

——n'est pas la revue d'une école: elle n'appartient pas à une coterie, elle est complètement libre.

——cherche à unir tous les esprits qui répandent leur lumière par le monde.

(«"Լա Թուր տը Պապէլ" կ'ուզէ խմբել աշխարհի բոլոր գրողներն ու արուեստագէտները որոնք կ'աշխատին ստեղծել համաշխարհային նոր գիտակցութիւն մը։

——բոլոր երկիրներու գեղարուեստական շարժումին պատկերը կու տայ։

——ազատ բեմն է ուրկէ ամէն ազատ միտք կրնայ արտայայտուիլ։

——դպրոցի մը հանդէսը չէ։ Ան չի պատկանիր խմբակի մը, այլ բոլորովին ազատ է։

——կը ձգտի միաւորել աշխարհի մէջ իրենց լոյսը տարածող բոլոր միտքերը»)։

Հանդէսի կողքի ներքին մասը տըպուած բացատրագիրը ձեւական որոշ տարբերութիւններ ունի. —

«La Tour de Babel est une revue d'art et de littérature mondiale. Elle n'appartient à aucune école artistique.

La Tour de Babel unit tous les éclaireurs et tous les pionniers de la nouvelles [sic] conscience universelle. Elle cherche l'unité spirituelle de l'humanité et accueille toute expression valable de la vie artistique moderne.

La Tour de Babel est largement ouverte à tous les arts, à toutes les conquêtes spirituelles de tous les continents, de tous les peuples».

(«Լա Թուր տը Պապէլ համաշխարհային արուեստի եւ գրականութեան հանդէս մըն է։ Ան գեղարուեստական որեւէ դպրոցի չի պատկանիր։

Լա Թուր տը Պապէլ տիեզերական նոր գիտակցութեան բոլոր լուսաբանողներն ու ռահվիրաները կը միաւորէ։ Ան կը ձգտի մարդկութեան հոգեկան միասնութեան, եւ արդի գեղարուեստական կեանքի բոլոր արժէքաւոր արտայայտութիւնները կը հիւրընկալէ։

Լա Թուր տը Պապէլ լայնօրէն բաց է բոլոր արուեստներուն, բոլոր ցամաքամասերու եւ ժողովուրդներու հոգեկան նուաճումներուն»)։

Այս միտքերը սերտ կապ մը ցոյց կու տան interpénétration-ի յղացքին հետ, զոր Զարեան նկատած է որպէս իր գիւտը։ Շրջանի ֆրանսական մամուլի համ-

Fonds A.R.A.M

բեկումը խուզարկումի մը միայն հըր-
ձի այս պարագան եւ վեր հանել այդ
զարմանքի տարածումի ոլորտը։

Դրսեւորումի գրականութիւնը ամփոփուած են «Հայաստանի Կոչնակի» 1926–ի յիշեալ յօդուածին մէջ։ Ֆորմալիզմ, Զարեան բառին հայերէն կը կառուցէ («միջներգործում»), ծանօթութեան մէջ նշելով թէ «ֆրանսերէնի մէջ կայ interpénétrabilité բառը»։ Գրութեան ձեւը եւ բովանդակը կը թելադրեն, որ անիկա [illegible]

[illegible]

Աղօթք են ասում [illegible]

(...) [illegible]

Ասիա հասնելով, Զարեան կը զգայ, որ նիւթական իր մէջ կը պարունակէ կեանք՝ հոգեկանը։ Տրամախոհական այս համադրոյթի որպէս օրինակ, ան կը նշէ հելլենական արձանը, որ կը միացնէ «եգիպտական քրմականութիւնը աթենական տրամաբանութեան հետ»։ Նման միացումի գաղափար վերարծարծած է, Վերածնունդի ժամանակաշրջանին, Լէոնարտօ տա Վինչին, որ «մտքով անցնում էր արեւելքից արեւմուտք, եւ իր դարից դուրս, որոնում էր գալիք դարերի մէջից, հսկայ համադրութիւններով, որոնք պիտի հիմնաւորէին նոր աշխարհայեացքներ»։

Այդ համադրութեան ներկայ ձեւը այն է, որ «ելեքտրական մեքենայի ներուժ զօրութիւնը կոչուած է յայտնաբանելու Տիեզերքի մի նոր գարկերակի անտեսանելի ռիթմերի մի նոր բնոյթը։

(...) Միջներգործական օրէնքի համեմատ ամէն ինչ կոչուած է շաղկապուելու։

Ժազբանտը միանում է հովւական սիմֆոնիին, սեւամորթերի քանդակները Փիդիասեան ձեւերին, Հիմալայան լեռնցիների պարերը դասական պարուհու կեցուածքին, Մարինետեան Ֆուտուրիզմը Մոսկւայի յեղափոխականների ժեստին ու Ստրաւինսկու մոգը պարում է աֆրիկեան բանժօի թելերի վրայ։

Ամէն ինչ միջներգործական է»(10)։

Հոս պէտք է նկատի ունենալ, որ միջպատերազմեան շրջանի Եւրոպային մէջ սկսած էր յայտնագործումը այսպէս կոչուած տարաշխարհիկ մշակոյթներու եւ փիլիսոփայութիւններու, որոնք տեղ գըրաւեցին յատկապէս երաժշտութեան եւ գեղարուեստի երկերու մէջ։ Նման երեւոյթներու մէջ Զարեան կը տեսնէ լինելութեան մէջ եղող «նոր աշխարհզգացողութեան» մը արտայայտութիւնը։

«Հնդկաստանից մինչեւ Փարիզ, արեւի եւ տառապանքի մէջ թաւալելով, մարդկութիւնը փնտռում է գերագոյն միութիւնը։

Ոմանք այդ միութիւնը որոնում են նիւթական երեւոյթների մէջ, ոմանք զուտ բարոյական եւ ոմանք էլ բիրտ ուժի։

(...) Տիեզերքը մի է։

(...) Սահմանների ի՛նչ հսկայ փըլզում (sic) եւ տեսիլքների ինչպիսի՛ ժըխոր։

Ահաւասիկ հրաւէր Համայնադիւցազներգութեան»(11)։

Մենք կը խորհինք, որ միջներգործումի այս տեսութիւնը, «գերագոյն միութեան» որոնումով, անդրփոխանցում մըն է (transposition) Զարեանի կողմէ 1910-ական թուականներուն արծարծուած «համատարափ թատրոն»ի գաղափարին։ Ինչպէս ցոյց տուած է Մ. Նշանեան, Զարեան նկատի ունեցած է այդ թուականներուն Ֆրանսայի եւ Պելժիոյ մէջ unanimisme կոչուած շարժումը, որ «բանաստեղծութեան մէջ կ՚ուզէր մտցնել կեանքի համայնական ներկայութիւնը, քաղաքը ներկայացնել իբրեւ միասնական ու բազմակի օրկանիզմ մը, որուն տարբեր բջիջները սովորաբար՝ անտեղեակ են իրարմէ ու պէտք ունին համադրուելու, կամ աւելի ճիշդ՝ իրենց համադրական կեանքին գիտակցութեան հասնելու»(12)։ Թերեւս Զարեան իր հաշւոյն նորոգած է շարժումի հիմնական այս գիծը՝ զայն վերածելով տիեզերական ընկալումի եւ գաղափարական միասնականութեան տեսիլքի մը համաձայն։

Ի դէպ, Զարեան սկսած է գրել այդ համադիւցազներգութիւնը հայաստանեան տարիներուն. —

«Ամէն մի պոեմա կապուած է երկրի հետ, որովհետեւ երկնքից է գալիս։

Գնացքը ռիթմ է, ուստի՝ մեծ թռչունի նման թեւարկում է։

''Հայաստանում'' պոեման համայնադիւցազներգական աշխարհազգացումի առաջին արտայայտութիւնն է։ Երկինքը

Գրեց՝

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱԹԷՈՍԵԱՆ

եռանկիւնի է, դաշտը ոլոր եւ պատկերը ծեփուած է խմորի նման»(13)։

Այս վիպերգին մասին ակնարկութիւն մը կը գտնենք Զարեանի 1944 Հոկտեմբեր 2 թուագիր նամակին մէջ, ուղղուած՝ Բենիամին Նուրիկեանին, ուր ան կը թըւարկէ իր գլխաւոր գործերը. —

«(...)''Հայաստանում'' պոէման, որի երկրորդ եւ երրորդ մասերը լրացած են հիմա եւ, յուսամ, լոյս պիտի տեսնեն(...)»(14)։

Այդ վիպերգէն կարդ մը հատուածներ լոյս տեսած են 1948–ին, «Նայիրի» ամսագրին մէջ, տարբեր՝ «Սրտի ճանապարհով» խորագրին տակ(15)։ Դժբախտաբար, վիպերգին ամբողջութիւնը հըրատարակուած չէ որպէսզի անոր «համադիւցազներգական» բնոյթը քննարկումի ենթարկուի։ Անոր մասին անդրադարձ մը կատարած է Վազգէն Գաբրիէլեան, գրելով. —

«''Ա՛հ, հասկացիր, ես ծարաւ եմ Հայաստանով'', — գրում է Զարեանն իր մի բանաստեղծութեան մէջ, գտնելով, որ իր տեղը հայրենիքն է, իր գործը՝ երկիրը փառաբանելը։ Պատերազմից յետոյ այսպիսի տրամադրութիւնները նրա գործերում աւելի են շատանում։ Պատահական չէր, որ 1948 թ. Զարեանը լոյս ընծայեց 1925 թ. գրած ''Սրտի ճանապարհով'' բանաստեղծութիւնների շարքը, որոնք գրուել էին Խորհրդային Հայաստանում ապրած տարիներին եւ որոնք ''Նոր կերտուող այս Հայաստանի'' մասին հիացումի եւ հաւատի խօսքեր էին»(16)։

Խնդրոյ առարկան վիպերգ էր, ըսինք, և ո՛չ թէ «բանաստեղծութիւնների շարք»։ Մնաց որ, տպուած բաժինները կարելի չէ «հիացումի եւ հաւատի խօսքեր» նկատել «Նոր կերտուող այս Հայաստանի» (տող մը, որ այդ բաժիններուն մէջ չկայ) նկատմամբ։ Կը գոհանանք մէջբերելով հետեւեալ հատուածը, որ Զարեանի գըրականութեան ծանօթ թեմաներէն մէկն է. —

Իսկ բանաստեղծը լսում է, ասում. —

(...) Կառուցել, այո, հնարել...
Արիւնի թափը տալ, հրկիզուել
Դարերով ձեզ սպասող տեսիլքով,
Նոր մարմին որոնող երազով —
Այդ, այո՛, ձեզ հետ են ձեռքերը
իմ յուզուած...
Բայց լինել, խորհրդից եւ կամքից
պարպուած,
Թիւերի գորշ քանակ, լուռ մի ստրուկ
Ու հոգի յոգնաբեկ՝
Խուզարկուած աչքերով ոստիկան եւ
ստրուկ —
Այդ երբե՛ք, այդ երբե՛ք...

Եթէ մարդ — ստեղծագործ աւիւնից
իր զրկուած —
Տէրը չէ իր մտքի, տէրը չէ դնդերի իր
լարուած,
Եթէ չէ՝ ըմբոստ երգ դաշնակող,
Արարիչ եւ կերտող,
Եթէ չէ անկաշկանդ արխիտեքտ —
Ո՞ւմ է պէտք
Տնտեսուած բանտը այդ պարտադիր
երազի
Անուրախ, վշտալի(17)։

Ամէն պարագայի մէջ, «Լա Թուր տը Պապէլ»ի առաջին թիւի նիւթերը գերազանցապէս կը յատկանշուէին իրենց պատկանելիութեան այլազանութեամբ եւ հանդէսի փնտռտուքը, վերջին հաշուով, մշակութային տարբեր խորքերէ բխող տարրերու խաչաձեւումն էր։ Այդ փոխներթափանցումը պիտի ծնէր նոր ձեւը եւ ո՛չ՝ հակառակը։

ՀԱՆԴԷՍԻՆ ՇԻՋՈՒՄԸ

Արշակ Չօպանեանի արխիւին մէջ պահպանուած է Զարեանի այցետոմսը՝ անթըւակիր երկտողով մը(18). —

CONSTANT ZARIAN

DIRECTEUR DE LA REVUE D'ART
ET DE LITTÉRATURE
''LA TOUR DE BABEL''
207, BOULD. RASPAIL, TÉL: FLEURUS 4659
PARIS
90, BD. DU MONTPARNASSE TÉL: SEGUR 51-74

Պահպանուած է նաեւ Զարեանի բացիկը Չօպանեանին՝

LA TOUR DE BABEL
REVUE MONDIALE DE SYNTHÈSE ARTISTIQUE
ET LITTÉRAIRE

վերտառութեամբ, ու թուագրուած՝ 1925 Օգոստոս 8. —

«Թերթիս հրատարակութեան հարցով կ՚ուզէի ձեզ հետ տեսնուիլ։ Ուզում եմ մտցնել հայկական մաս եւ լաւ կ՚լինէր միասին խորհրդակցէինք։ Ե՞րբ պիտի գաք քաղաք»(19)։

Ամիս մը ետք, Սեպտեմբեր 5–ին, նոր բացիկով մը Զարեան վերստին խմբագըրատուն կը հրաւիրէ Չօպանեանը Սեպտեմբեր 7–ին համար, վերոյիշեալ հարցին շուրջ խորհրդակցելու նպատակով(20)։

Այս շրջանի Չօպանեանին ուղղուած վերջին նամակը գրուած է 1925 Դեկտեմբեր 30–ին, Անկէնէն, ու Զարեանի տրամադրութիւնը ամբողջովին քայքայուած կ՚երեւի. —

«Ներեցէք որ մինչեւ այժմ չեմ կարողացած գալ ձեզ տեսնելու Յոյս ունէի, որ միջոցներս շուտով ինձ պիտի ներեն ձեր պարտքը վճարելու և սպասում էի... դժբախտաբար նիւթական դրութիւնս աւելի վատթարացաւ եւ այսօր գտնւում եմ ուղ[ղ]ակի սոսկալի դրութեան մէջ, աչքի առաջ ունենալով մանաւանդ այն ծանր բեռը, որ ուսերիս վրա[յ] է։ Առ այժմ ոչ մի տեղից էլ ոչ մի յոյս չ'ունեմ։ Քայլեր առի որեւէ գործ ճարելու համար[,] նա էլ չ'յաջողուեց։ Այնպէս որ խնդրում եմ ներէք, որ ժամանակին չկարողացայ տալ պարտքս եւ բարի եղէք սպասելու որ մի տեղից մի լոյս ծագի»(21)։

Այս տողերէն յայտնի կը դառնայ, որ հանդէսը արդէն իր մահկանացուն կնքած էր, տնտեսական արգելքներու բերումով, եւ Զարեան անձնապէս մեծ դժուարութիւններու առջեւ էր։

Ի՞նչ պարտքի կ՚ակնարկէ այս նամակը։

Թորոս Թորանեան հանդէսի վախճանին մասին կը գրէր հետեւեալը. —

«Ծրագիրը չիրականացաւ, քանի որ ''բոլոր ցամաքամասերու'' այս ամսագիրը իր 2րդ թիւէն վերջ դադրեցաւ հըրատարակուելէ՝ դրամի չգոյութեան պատճառաւ։

Թագուհին [Զարեանի առաջին կինը] կար կը կարէր ընտանիքին ապրուստը հոգալու համար, իսկ Զարեանի հրատարակած հանդէսը միայն ծախսի կը կարօտէր»(22)։

Եթէ դրամն է, երեւութապէս, «Բաբելոնի աշտարակը»ի դադրեցումին պատճառը, ինչպէս կ՚ըսէ Թորանեան եւ կը թելադրէ 1925 Դեկտեմբեր 30–ի Զարեանի նամակը, միաժամանակ պէտք է յատուկ կարեւորութիւն տալ Կարօ Փօլատեանի հարցազրոյցին մէջ «հայ ստորին տարրեր»ու մասին կատարուած հետեւեալ ակնարկութեան. —

«Թէ ինչպէ՛ս հայ ստորին տարրեր, մղուած քաղաքական մութ եւ այլ հաշիւներով, խանգարեցին, խափանեցին իմ գործս, այդ մասին մի օր կը պատմեմ»(23)։

Զարեան հրապարակաւ պատմելու օրը չգտաւ, ըստ երեւոյթին։ Սակայն, այդ տեղեկութիւնը փոխանցեց իր զաւկին՝ Արմէն Զարեանին։ Արդարեւ, ըստ Ա. Զարեանի վկայութեան, իր մօտ եղած օրինակը առաջին եւ միակ համարն է հանդէսին, քանի որ երկրորդ թիւը (ո՛չ թէ երրորդը, ինչպէս կարելի է հետեւցնել Թորանեանի վկայութենէն) երբեք լոյս չտեսաւ.

«Փարիզի խորհրդային դեսպանատան մի պաշտօնեայ գնաց ու տպարանում շարուածքը ցրեց»(24)։

Եթէ ճիշդ է այս վկայութիւնը, ասիկա կ՚ենթադրէր գործը ծայրէն սկսիլ, նիւթական նոր ծախսի մէջ մտնել, եւ հաւանաբար ասիկա եղաւ ձախողութեան պատճառը։ Մենք նոյնիսկ հակամէտ ենք մտածելու —առայժմ հաստատող փաստեր չունինք—, որ Չօպանեան որպէս երաշխաւոր միջնորդած ըլլայ «Ներսէսեան» տպարանի մօտ, որուն հետ վաղեմի յարաբերութիւն ունէր։ Եւ կամ հակառակը. Զարեան, տպարանին ծախսը փակելու հարկադրանքին տակ, դրամական փոխառութիւն մը առած կ՚ըլլայ Չօպանեանէն, ընտանեկան պէտքերը հոգալու։

Հետեւաբար, հանդէսին երկրորդ թիւը լոյս տեսած չէ։

Դեսպանատան խափանարար միջամըտութեան պարագան կրնայ որոշ վերապահութիւն յառաջացնել, իբրեւ անըստոյգ զրոյց (կամ «առասպել»)։ Բայց նման միջամտութիւն բնաւ մտացածին չէ, ընդհակառակն։ Հնչակեան ղեկավար Գրիգոր Եղիկեանի յուշերէն, որոնք կը վերաբերին իր կուսակցութեան 1920–ական թուականներու կապերուն՝ արտասահմանի խորհրդային ներկայացուցիչներու հետ, կ՚առանձնացնենք հետեւեալ փաստը. —

«Երբ մեր բարեկամական խորհուրդներն ու քննադատութիւնները ապարդիւն անցան եւ Խորհրդային ներկայացուցիչները համր փախցրին, Փարիզի ''Արձագանգ Փարիզի'' շաբաթաթերթին մէջ երեւաց մեր առաջին հրապարակային քննադատութիւնը, որ ե՛ւ պատճառ դարձաւ Ռուսի հնչակեաններու եւ Խորհրդային ներկայացուցիչների յարաբերութեան լարման։

Յիշեալ յօդուածը գրելու առիթ տուին մի շարք տգեղ ձեռնարկներ (տպարանները խմբագրական գողանալ տալ, սպանել տալ մի կնոջ, որ Խորհրդային հիւպատոսի կարգադրութեամբ անգլիական հիւպատոսարանի արխիւն էր գողացել եւայլն), մանաւորապէս մի շարք հակահայկական ձեռնարկներ, որ կատարուեցին Ռուսի եւ Թաւրիզի խորհրդային հիւպատոսութիւնների կողմից»(25)։

Դէպքը կը պատահի 1923–24–ին Իրանի մէջ, բայց նման բաներ կրնային մեծ դիւրութեամբ պատահիլ Ֆրանսական մայրաքաղաքին մէջ եւս։ Կարիք չկայ վկայակոչելու լրտեսական գործողութիւններու վերաբերող ուսումնասիրութիւններ, անդրադառնալու համար որ այսպիսի դէպք մը միայն շարժապատկերի նիւթ չէ, այլ՝ իրական կեանքի։

Արմէն Զարեան աւելցուցած է, որ 1925 թուականի վերջերը իր հօր դէմ մահափորձ մը եղած է Լոյս Քաղաքին մէջ, «կառքի պտոյտով մը» Սէնի ափերուն, որմէ ազատած է ռուս վարորդին միջամտութեամբ։ Ըստ իրեն, այս, ինչպէս եւ վերոյիշեալ դէպքին մասնակից եղած է խորհրդային դեսպանատան կըցորդ Համլիկ Թումանեանը (Յովհ. Թումանեանի տղան)։

Հետաքրքրական է նշել, որ 1925–ին Ֆրանսա պաշտօնապէս ճանչցած էր Խորհրդային Միութիւնը, եւ նոյն տարուան Յուլիսին արդէն Փարիզ հաստատուած էր խորհրդային դեսպանատունը՝ 250 հոգինոց անձնակազմով. ըստ Ֆրանսայի մօտ Արժանթինի դեսպանատան հաղորդումին, «յայտնի էր որ, հակառակ Փարիզի խորհրդային դեսպանատան պաշտօնական յայտարարութիւններուն՝ իր անձնակազմին չէզոքութեան մասին, հոն տեղի կ՚ունենար ուժեղ եւ ազդու քարոզչութիւն մը որ նոյնիսկ Ֆըրանսական որոշ դաղութներու մէջ դըժուարութիւններ յարուցած էր, Ֆրանսական կառավարութիւնը մղելով անախորժութեան հրապարակային արտայայտութիւններու(...)»(26)։

Իր կարգին, Զարեան բաւական դիպուկ նկարագրած է ասիկա «Բանկօօպը եւ մամութի ոսկորները» վէպին մէջ. —

«Երեւակայում եմ՝ ի՛նչ կատարուեց փողոցի բնակիչների սրտերում այն օրը, երբ շանթի նման լուր տարածուեց որ ռուսական դեսպանատունը յանձնւում է Խորհրդային Միութեան ներկայացուցիչներին։

(...) Իսկ բուն դեսպանատան առջեւ ոստիկաններ էին վխտում։ Դիմացի տունը նրանց տրամադրութեան տակ էր։ Պատուհանի ետեւ ցետեղուած լուսանըկարչական գործիքները լուսանկարում

●▸

Fonds A.R.A.M

էին ներս ու դուրս գացողներին: Հանրապետութիւնը տակնուվրայ էր: Հեռախօսները զրնգում էին Փարիզի մէկ ծայրից միւսը: Ոստիկանապետը հրամաններ էր տալիս: Բակերի մէջ զինուորներ էին թագցրել: Ներքին գործոց նախարարը ամէն վայրկեան տեղեկութիւններ էր ուզում: Անցորդներին կանգնեցնում էին եւ նրանց ինքնութեան թղթերը զննում»(27)

Ինչո՞ւ այս վերաբերումը Զարեանի հանդէպ: Պատասխանին որոնումը մեզ կը հարկադրէ բանալ իր կեանքին նոր թղթածրար մը՝ խորհրդահայ վարչակարգի հետ իր կապերու պատմութիւնը:

Վ. Մ.

Պուէնոս-Այրէս

(1) Ara Baliozian, *The Greek Poetess and Other Writings*, Kitchener, 1988, 67-68: Անձնական նամակի մը մէջ, Ա. Պալիօզեան մեզի յայտնած է իր անանուն խօսակիցին ինքնութիւնը, որ Միացեալ-Նահանգներ գաղթած է 1960-ականներու վերջերը եւ պէտք է ճանչցած ըլլայ Զարեանը Պէյրութ ապրած տարիներուն (1951-54):

(2) Հայկ Խաչատրեան, *Գրական տեղեկատու*, Երեւան, 1986, 164:

(3) Թորոս Թորանեան, *Կոստան Զարեան (կեանքը եւ գործը)*, «Նայիրի», 8 Մարտ 1970, 5:

(4) Ստեփան Կուրտիկեան, *Արտասահմանի հայ գրողների հետ*, Երեւան, 1984, 65:

(5) Կարօ Փօլատեան, *Զրոյցներ*, Բ. հատոր, Գահիրէ, 1961, 104:

(6) Կոստան Զարեան, *Միջներգործում*, «Հայաստանի Կոչնակ», 12 Յունիս 1926, 886-887:

(7) Մանրամասնութիւնները տե՛ս Վարդան Մատթէոսեան, *Զարեան եւ Ունամունօ. նախաքայլեր*, «Յառաջ», 23 Հոկտեմբեր 1994:

(8) Constant Zarian, *Appel*, «La Tour de Babel», Novembre 1925, 58.

(9) Զարեան, *նշ. աշխ.*, 886:

(10) Նոյն:

(11) Նոյն, 887:

(12) Մարկ. Նշանեան, *Կոստան Զարեան. անկարելի թատրոնը*, «Բազմավէպ», բացառիկ թիւ, 1994, 183:

(13) Զարեան, *Երկեր*, Անթիլիաս, 1975, 95:

(14) Գրականութեան եւ Արուեստի Եղիշէ Չարենցի անուան Պետական Թանգարան (ԳԱԹ), Բենիամին Նուրիկեանի ֆոնտ, թիւ 314:

(15) Կոստան Զարեան, *Սրտի ճանապարհով*, «Նայիրի», Փետրուար 1948. *Ես կա՛մ, կը մնա՛մ*, Մարտ 1948. *Օ՛, իմ հայրենիք*, Յունիս 1948: Երկրորդ եւ երրորդ հատուածներուն խորագիրները պաքագայական են:

(16) Վազգէն Գաբրիէլեան, *Սփիւռքահայ գրականութիւն*, Երեւան, 1987, 353: «Ահ, հասկացի՛ր, ես ծարաւ եմ Հայաստանով» տողը առնուած է անխորագիր բանաստեղծութենէ մը (տե՛ս Կոստան Զարեան, Հատուած «*Ջի, գարուն և Հայաստան*» շարքէն, «Անի», Մայիս 1946, 58):

(17) Զարեան, *Սրտի...*, 4:

(18) ԳԱԹ, Ա. Չօպանեանի ֆոնտ, Բ. բաժին, թիւ 2156 (այսուհետեւ՝ ԳԱԹ, ԱՉՖ, թիւ...):

(19) ԳԱԹ, ԱՉՖ, թիւ 2133:

(20) ԳԱԹ, ԱՉՖ, թիւ 2134:

(21) ԳԱԹ, ԱՉՖ, թիւ 2135:

(22) Թորանեան, *նշ. աշխ.*, 5:

(23) Փօլատեան, *նշ. աշխ.*, 104:

(24) Անձնական խօսակցութիւն Արմէն Զարեանի հետ, Երեւան, Հոկտեմբեր 1992 (Վ. Մատթէոսեան, *Արմէն Զարեանի յիշատակին*, «Յառաջ», 29 Յունիս 1994, 2): Թերեւս քաղելով նոյն աղբիւրէն, վերջերս այս տեղեկութիւնը կրկնած է Մարի-Ռոզ Աբուսէֆեան. տե՛ս *Անհանդիստ անցորդն ու իր ճամբան (Կոստան Զարեանի ծննդեան 110-ամեակին առիթով)*, «Գրական Յաւելուած - Հորիզոն», Յունուար 1996, 4:

(25) Գ. Եղիկեան, *Իմ յիշողութիւններէս*, «Հայրենիք» ամսագիր, Ապրիլ 1938, 82 (ընդգծումը մերն է):

(26) Beatriz R. Solveira, *Las relaciones con Rusia durante las présidencias de Yrigoyen y Alvear* (1916-1930), Cordoba, 1995, 27.

(27) Կոստան Զարեան, *Բանկօօպը եւ մամութի ոսկորները*, Անթիլիաս, 1987, 490-491:

ԵՐԵՔ ՀԱՄԵՐԳ՝ ԵՐԵՔ ՍԵՐՈՒՆԴ

(Տար. Ա. էջէն)

Յունուար 26, Սալ Փլէյէլ

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՄԻԿՈՆԵԱՆ

Համերգը քանի մը վայրկեան ետք պիտի սկսի. լոյսերը մարած են՝ այս մէկը եւս կը խոստանայ սրտայոյզ ըլլալ, ուր Լամուրէօ նուագախումբին ընկերակցութեամբ Վարդան Մամիկոնեան պիտի նուագէ Չայքովսքիի առաջին քոնչերթօն:

Ակամայ կը խորհիմ՝ ահա գործ մը տասնեակ անգամներ յաղթահարուած մեծ վարպետներու կողմէ, զոր երիտասարդ մեկնաբանը պարտի տալ նորաբար ոճով, առանց պատրանկարելու անոր աշխոյժ կշռութաւոր բնոյթը առաջին իսկ չափերէն: Յետոյ պիտի յաջորդեն հեզասահ ընացքով արեւահամ մեղեդիներ: Օգտագործելով ժողովրդական երգեր, Չայքովսքի յաջողած է կերտել իր ամենասիրուած գործերէն մին, որ կը պահանջէ ոչ միայն քաջ երաժշտական բարձր որակ, այլ նաեւ քնարերգակ լեզու, կեանքի չքեղ տեսիլք իր եղերական երեսակներով: Գիտեմ թէ ինքնավստահ ու փորձառու երիտասարդն է միանգամայն Վարդան Մամիկոնեան:

Փոխուա՞ծ է արդեօք իր տեսիլքը, բաղդատմամբ անոր առաջին կատարման, երեք տարիներ առաջ, Գաթրայի համերգի մը ընթացքին: Հաւանական է: Բազմաթիւ անգամներ կատարումը աշխարհի զանազան բեմերուն վրայ տարողութիւն մը աւելցուցած պէտք է ըլլայ կը խորհիմ գործին ու խորացուցած զայն աւելի, քանի արուեստագէտը որոշ մակարդակէ մը անդին բեմին վրայ է որ կրնայ յառաջացնել իր տեսիլքը: Կը սպասեմ նոր չեշտաւորումներու, հնչողական գիւտերու:

Տարօրինակ պատմութիւնը այս գործին՝ ուր Չայքովսքի առնել ուզած ըլլայ իր նոր վերջացուցած երկին մասին Անթոն Ռուպինշթայնի կարծիքը, եւ ան ալ ստորադնահատած ըլլայ զայն, առարկելով թէ դժուարութիւնը աննշան կը դարձնէ զայն: Չայքովսքի վհատած, Հանս Ֆոն Պիւլովի խորհուրդ կը հարցնէ որ անմիջապէս հմայուելով գործին գեղեցկութենէն, անոր առաջին ունկնդրութիւնը կ'ապահովէ Պոսթընի մէջ, 1875-ին: Այդ թուականէն ի վեր բոլոր անուանի դաշնակահարները սիրահարած են անոր քնարերգակ խորհուրդին:

Շուափոյթ քայլերով կը յառաջանան դէպի դաշնակ Եութաքա Սատօ ու Վարդան Մամիկոնեան: Ընդօծին ուրիշ նըկատելի յատկութիւն մըն է բեմին վրայ հանդարտօրէն նախատեսել դաշտնամիտ փոթորիկը, հակառակ հոգեկան ալեկոծումին որուն անպայմանօրէն ենթակայ է մենակատարը այդ պահուն: Առաւելապէս տէր կ'երեւի Վարդան իր ջիղերուն: Դաշնակի երգացանկին ամէնէն դժուարին մէկ գործի մեկնաբանութենէն քանի մը րոպէ առաջ այս խոնարհ ու ինքնամփոփ կեցուածքը, վախազդու սեւ զանգուածին առջեւ՝ ցցուած աչքերուդ դիմաց վտանգաւոր ցուլի մը նման, արդէն իսկ առաջարկ է յաղթանակի, եթէ ունենաս կատարելագործուած ստեղնաշարային նուագի ինքնավստահութիւնը: Յստակ ու աշխոյժ միանգամայն, Չայքովսքիի քոնչերթոյին ծանրակշիռ առաջին ակորդները հրաբխային թափով մը կը տրուին: Զգալիօրէն գործը խարսխուած է նաեւ հարուստ ներաշխարհով: Անկեղծ՝ որկորուստ ախորժակը մեկնաբանին, գործին ներքին ծալքերը թաքուն հաղորդիչ դարձնելու, հնչողական խաղերով: Չայքովսքիի՝ վերին աստիճան խռովեալ հոգիին ապրումները արտայայտել, մօտեցումով մը որ մտրակէ ունկնդիրին երեւակայութիւնը: Ուշադիր՝ դաշնակահարին նախադասելու կերպին, նուագախումբը հարազատօրէն կը հետեւի, Եութաքա Սատօ յաջողած է համերաշխ մթնոլորտը ստեղծել իրենց միջեւ, իր ճշգրիտ համաչափ ճկուտով:

Խանդոտ առաջին մասին կը յաջորդեն սրամտութիւն, միանգամայն վիպականութիւն պահանջող մասերը: Պայծառութեամբ գիտէ ներկայացնել զանոնք Մամիկոնեան, ընծայելով իրապէս քաղցր բաբախուն վայրկեաններ: Եւ անմիջապէս յետոյ կը հետեւի անոնց գործին կշռութաւոր երրորդ մասը՝ հրաշէկ վերջաբանը:

Կարելի՞ է չսիրել այս գործը: Չայքովսքիի լաւագոյնը կը պարունակէ՝ ինչպէս երեք վերջին համանուագները, թաւջութակի Ռոքոքօ թեմային տարբերակները եւ ջութակի քոնչերթօն:

Անհաւատալի բայց իրա՛ւ, վիթխարի է երեք վերջին տարիներու ընթացքին Վարդան Մամիկոնեանի յառաջընթացը մեկնաբանութեան մարզի մէջ ուր կը գտնէ գործին ամենակարեւոր գիծերը: Ու զանոնք կ'արտայայտէ ընթեռնլի նուրբ ձեւով: Ունի կատարելագործուած վառ գոյներով զուսպ նուագ՝ առանց ծանրաբեռնելու մեղեդին: Եւ կու տայ զայն հաւասարակշռուած հոգեկան սլացիկ ոստումներով ու հաստատ կշռոյթով: Ստիպելով քեզ հետեւելու իրեն՝ հասցընելու համար իր կզլին: Հող բեղնաւոր՝ կապոյտ պայծառ երկինքով: Հեռու ապականած ափերէն: Անսրատ տաղանդ՝ գերազանց ապագայի տէր հայ արուեստագէտ:

Յայտագրի երկրորդ մասն ալ նոյնքան հետաքրքրական՝ յատկացուած էր Շոսթաքովիչի ժողովրդական հինգերորդ համանուագին: Հակառակ կարգ մը դիւրին երաժշտական կերպարներու գոյութեան, սոյն համանուագը ազդու եւ գեղեցիկ է: Ուժեղ եւ նախնական բնոյթով: Փրոքոֆիէվի, Գապալեւսքիի, Խաչատրեանի համանուագային գործերուն կալուածին բաղդատմամբ, Շոսթաքովիչի նոյն այդ բաժինը աւելի ծանր կը կշռէ: Հանճարեղ մեղեդիական գիւտեր ունի զորս կու տայ խաչաձեւեալ՝ ուրախութեան թէ տըխրութեան ընթացիկ հոլովոյթով: Երբեմն արեւն ու ամպերը միատեղ՝ ջրանկարային փափկութեամբ մը պատկերացուած: Վիրաւորեալ մենակեաց հոգի՝ քաղաքական ծանր ճնշումներու նշաւակ, դժուար եղած է առանց կաշկանդումի ազատօրէն ստեղծագործել: Եութաքա Սատօ կրցաւ հաշտեցնել մեզ այս բարդ համանուագին հետ, յաջողելով պատկերացնել Շոսթաքովիչի հակոտնեայ հոգեվիճակները դիւրավառ հարուստ գոյներով: Սաստկօրէն կը դրսեւորէ իր զգացումները: Համերգը սակայն հակառակ այս գործին հրապուրիչ մեկնաբանութեան, մեր մտքերուն խորը պիտի մնայ՝ Վարդան Մամիկոնեանի հրամցուցած Չայքովսքիի քոնչերթոյով: Ներշնչեալ իր նուագով:

***

Ուրիշ հէքեաթ:

Կիրակնօրեայ հեռատեսիլի յայտագիր մը դիտելէ ետք՝ ուր հայ արուեստագէտ մը կարծես դիտումնաւոր կերպով ստորադնահատուեցաւ՝ անտեսելով օրինական ներկայացման ձեւերը, ինքնութիւնը, ազգութիւնը ու արժանիքները՝ մօտաւորապէս երեսուներեք տարի առաջ պատահած դէպք մը մտաբերեցի: Ուրախ վերջացող տխուր պատմութիւն մը, որուն երեւոյթն է հետաքրքրական, ուստի կարելի է զանցառել յատուկ անունները դերակատարներուն:

Վերադառնանք սակայն րոպէ մը կիրակնօրեայ հեռատեսիլին. ի՞նչ էր պատահած:

Կամայ թէ ակամայ ողորմելի դարձած պատասխանատու ներկայացուցիչ մը որ ակներեւօրէն հաճելի կը ջանար թուիլ սըրահին մէջ ներկայ հիւր դեսպանի մը: Ծիծաղելի էր աւելի տեսարանը քան տըխուր: Գուցէ հայ դիտորդը բան մ'աւելի զգաց տխրութիւնը անարդար երեւոյթին ու ընդվզեցաւ, քանի դաշնակահարը հայ էր: Յայտագրի վերջաւորութեան, երբ կը խորհէի պատահարին մասին, արդէն իսկ բազմաթիւ հեռաձայններ: Տեսա՞ր: Հարկ էր որոշել հակազդեցութեան կրտսուկ ձեւերը. բողոքել ուժով, տրտնջալ, գանգատիլ իշխանութիւններուն մօտ, նամակներու տեղատարափի մը բռնել հեռատեսիլի յայտագիրներու պատասխանատուն: Հայ դիտորդը անմիջական պատիժ կը պահանջէր: Ա՛յդ պահուն էր որ յիշեցի Թէաթր տէ Շան զ'Էլիզէի մէջ պատահածը իմ մէկ դաշնակահար ընկերոջս, տաք օդով, 1963-ի Յուլիս ամսուան մէջ: Դէպք որ պատահեցաւ վերջին նուագախմբային փորձի մը ընթացքին, որուն ներկայ էի: Կը տրուէր՝ Ռախմանինոֆի «Փականինիի թեմային վրայ ռափսոտիի տարբերակները»:

Դաշնակահարին քրտնած մատները սայթաքում մը ունեցան: Նուագախումբը կրկնեց նախադասութիւնը, բայց նոյն տեղը դարձեալ կնճռոտեցաւ կշռոյթը: Ղեկավարը փոխանակ փնտռելու բուն պատճառը սայթաքումին, որուն մէջ ինքն ա՛լ ունէր պատասխանատուութեան որոշ բաժին, դառնալով դաշնակահարին, նեղուած շեշտով մը ըսաւ՝ «չեմ կրկներ՝ գործը լաւ չէ՛ք ճանչնար».

Շուարած նուագախումբի անդամներ, սառ լռութիւն: Ղեկավար — մենակատար հեռացան բեմէն առանց զիրար բարեւելու: Թէաթր տէ Շան զ'Էլիզէի պարապ մութ վերնատունէն կը հետեւէի փորձին: Մինչեւ որ հասայ բեմին ետեւի հիւրասրահը, հանդարտեցնելու մտքով ընկերոջս արդար յուզումը, արդէն իսկ մեկնած էր: Ո՛չ ոք գտաւ զինքը օրուան ընթացքին: Ու համերգը նոյն գիշերը տեղի ունեցաւ փոփոխեալ յայտագրով, այն պատրուակով թէ դաշնակահարը քանի մը ժամ առաջ անակնկալօրէն անհանդստացած էր: Ունկնդիրներ, որոնք չափով իրազեկ առտուան պատմութեան, սուլեցին ութ-տասը վայրկեան, արդելք ըլլալ ուզելով համերգին:

Յաջորդ օրը դէպքը դատական բնոյթ առաւ:

Մինչ այդ՝ դաշնակահարը հրաւէր ըստացած էր ներկայանալու Ազգ. Նուագախումբի ինը հոգիներէ բաղկացած ներկայացուցչական ժողովին: Ու երբ յայտնի դարձաւ իրականութիւնը, ղեկավարին լիրբ կեցուածքը՝ առաջարկուեցաւ իրեն հետեւեալը:

Տարիս Միլոյի դաշնակի վերջին քոնչերթոյին առաջին ունկնդրութիւնը ապահովել: Հարկ կա՞յ ըսելու թէ գոհացուցիչ էր առաջարկը: Նամանաւանդ անոր համար նաեւ, որ ան ունեցաւ յաջորդ եղանակին տեւողութեան ընթացքին, տասը տարբեր քաղաքներուն մէջ Ֆրանսայի, Ազգային Նուագախումբին ընկերակցութեամբ տասը համերգներ տալու իրաւունք:

Տխուր դէպքը՝ ուրախ վերջաւորութիւն ունեցած էր: Կային սակայն այն օրերուն հեղինակաւոր անձնաւորութիւններ, ազդեցիկ, որոնք անաչառօրէն պաշտպանեցին զոհուած մենակատարին դատը Ազգային Նուագախումբի ներկայացուցչական կազմին մօտ: Պէտք չէ մոռնալ անոնց դերը, հէքեաթին երջանիկ վերջաւորութեան մէջ:

Այսօ՛ր, եթէ գիտակցինք մեր կարողութեան, առանց աւելորդ յոխորտանքի, գաղութը կրնայ մեծապէս օգտակար հանդիսանալ Վարդան Մամիկոնեաններու:

Ունի՞ սակայն գաղութը, այսօր, հեղինակաւոր մարդիկ: Զգալի չէ՞ պակասը անոնց:

Եւ բարի կամեցողութիւն ունեցող, ոգեկան թէ նիւթական ուժի տէր ազգայիններուն, յաճախ կը պակսի միացեալ ուժերով աշխատելու փափաքն ու կորովը: Գոհացում չեն գտներ: Զունինք տեսակէտ բաժնելու սովորութիւնը: Մինչ, արուեստի դետնին վրայ նամանաւանդ, առաջին պայմանն է յաջողութեան՝ միասնական հաղորդակցութեան զանազան ձեւերուն կռթնիլ՝ ոռմելու համար քիչ թէ շատ ամուր պատ մը ինքնապաշտպանութեան, համաշխարհային տրամադրօծով, մեր արժանաւոր արուեստագէտներուն: Քանի ունի՛նք եւ, բազմաթիւ:

Բա՞ւ է գոհանալ կրկնելով յաճախ՝ անոնք մեր լաւագոյն դեսպաններն են: Եւ Լոյս Քաղաքը պէտք չէ՞ որ օրինակ հանդիսանայ ա՛յդ ուղղութեամբ՝ բոլոր գաղութներուն:

Ամէն յոյս կորսուա՞ծ է: Կարելի չէ՞ ծրագրի մը յատակագիծը որոնել:

Ահա՛, երեք համերգով, երեք սերունդի պատկանող չորս հայ արուեստագէտներ, տասը օրուան ընթացքին եկան հրմայել Ֆրանսացիները ու լուսաւորել մեր նեղլիկ հորիզոնը:

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

Փարիզ, Յունուար 27

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: Nº 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ
ՄԱՐՏ 2
DIMANCHE
2 MARS
1997

ՅԱՌԱՋ
ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Թիւ 224

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL.: 01.47.70.86.60 — TELEX: HARATCH 280 868 F
— FAX: 01.48.00.06.70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.100 Ֆ. — Վեցամսեայ : 560 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.400 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
1.250 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 5,00 Ֆ.

LE NUMERO : 5,00 F.

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

72րդ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 19.062 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 72e ANNEE — N° 19.062

ԿՈՍՏԱՆ ԶԱՐԵԱՆ ԵՒ ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ՎԱՐՉԱԿԱՐԳԸ

(1924-1925)

Գրեց՝

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՏԹԷՈՍԵԱՆ

ԶԱՐԵԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՄԷՋ

1922–ին Պոլսոյ մէջ կացութիւնը հետզհետէ անհանդուրժելի կը դառնար՝ քեմալական յաղթանակին եւ դաշնակիցներու մեկնումին հետեւանքով, եւ Զինադադարէն ետք հոն վերադարձած հայ մտաւորականութիւնը կը սկսէր տարտղնուիլ: Միաժամանակ, նորահաստատ խորհրդահայ վարչակարգը՝ Հայաստանի Համայնավար Կուսակցութեան Ա. քարտուղար Ալ. Միասնիկեանի գլխաւորութեամբ, արտասահմանի մտաւորականութեան մէկ մասը համախմբելու քաղաքականութեան մը կը ձեռնարկէր:

Այս ծիրին մէջ, Հոկտեմբեր 1922–ին Կոստան Զարեան Պոլիսէն ճամբայ կ'ելլէր իր ընտանիքով, ընդառաջելով Հայաստանի կառավարութեան հրաւէրին՝ Երեւանի պետական համալսարանը դասաւանդելու: Զարեան աւելի քան մէկ ու կէս տարի պիտի անցընէր Երեւանի մէջ, եւ վերջապէս Յունիս 1924–ին կրկին պիտի մեկնէր արտասահման հանդերձ ընտանեօք:

Զարեանի հայաստանեան այս շրջանը մինչեւ այսօր լաւ ծանօթ չէ: Գլխաւոր աղբիւրը «Անցորդը եւ իր ճամբան» եւ «Բանկօօպը եւ մամութի ոսկորները» գործերն են: Ասոնց պէտք է գումարել երկու իրերամերժ վկայութիւններ՝ Աշոտ Արծրունիէ եւ Բիւզանդ Թաշճեանէ, եւ խորհրդահայ մամուլին մէջ Զարեանէն երեւցած նիւթերը, որոնց մէկ մասը միայն յայտնի է մեզի:

Ի՞նչ էին Զարեանի համոզումները Հայաստան մեկնելու ժամանակ:

Թերեւս լաւագոյն մեկնաբանութիւնը կը գտնուի Լօրընս Տրուէլի «Կոստան Զարեան – եռակի աքսորեալ» խորագրուած փորձագրութեան մէջ, որ թէեւ արդիւնք է պաղ պատերազմի ժամանակաշրջանին (գրուած՝ 1948–ին, հրատարակուած՝ 1952–ին), սակայն կառուցուած է Զարեանի 1930–ական թուականներու անձնական վկայութիւններուն վրայ. —

«Ան որոշեց մնալ եւ յեղափոխականներուն օգնել իրենց խոստացած Իտալիան հիմնելու: Երկու տարի առաւ իրմէ վերջնականապէս հասկնալ իր սեփական ժողովուրդին պարտադրուած համակարգին ամբողջ աճաւորութիւնը: 1924–ին ան հեռացաւ:

Անոնց համար որոնք կը վերադառնան, պիտի լաւ ձեզի, Ռուսաստանի մէջ համայնավարութեան պատուղները ամբողջութեամբ ճաշակելէ ետք, Եւրոպան կը թուի տարօրէն անիրական բան մը, իսկ Եւրոպայի արժէքները յանկարծ նոր հեռանկար մը կը գտնեն: Ինչի՞ մասին կը խօսին այս բոլոր մարդիկը, կը հարցնէ անցորդը ինքն իրեն, մինչ իր շուրջբոլորը բարոյական կարգի մը, արժէքներու համակարգի մը, մշակոյթի մը հետքերը կը տեսնէ որ վարագոյրի ետին հետեւողականօրէն ջնջուած է: Առաջնութիւնները այնքան կը գերազանցեն թերիները, որ չի հաւատար, որ անցեալին ինք եղած ըլլայ զգայական հաւատաւորներէն մէկը որ կը փափաքէր մարքսեան Իտալիան եւ դրամատիրութեան վախճանը»(1):

Զարեան հինէն յարաբերութիւններ ունեցած է բոլշեւիկներու հետ: Բաւական է յիշել ուսանողական շրջանի իր կապերը՝ Տիգրան Բաղդասարեան կեղծանունով, սոցիալ–դեմոկրատներու եւ Լենինի հետ, որոնց մասին թէ՛ ինք կ'ակնարկէ «Անցորդը...»ի մէջ եւ թէ պահպանուած է նոյնինքն Լենինի մէկ նամակը: Իր քաղաքական գործունէութեան հետեւանքով չուրջ տարի ու կէս գերմանական բանտը պիտի ճաշակէ մինչեւ 1909–ի կէսերը(2):

Զարեան Հայաստան գացած է, ըստ երեւոյթին, անկեղծօրէն հաւատալով որ բարեշրջում մը տեղի կ'ունենար եւ առանց իմանալու ի՛նչ պիտի տեսնէր: Սկզբնական խանդավառութեան պահուն գրած է 1923 Յունուար 1 թուակիր «Երեւանում» քերթուածը, ուր կան այսպիսի տողեր. —

Սառ է, բուք:
Տրտմաշուք
այսօր թաղում են ամպերը մեռել:

Հրեշտա՞կ է սառել,
թէ աստղ է ընկել ցանցի մէջ ձիւնի:

Ո՞վ պիտի հանի...

Մի բանուոր
նոր ժողտնտխորհի մտածկոտ ճակատին
տնկել է մի սիւն ու նրա կատարին
կարմիր իր կամքի մի կանչ լուսավառ
եւ բողոք փարփառ՝
աստղեր է շարել
եւ խոր մութի մէջ փարոս է վառել:

Ամպերը եկել կանգնել են հիմա,
ուռկան են նետել՝ ուզում են նոր մահ,
ուզում են նոր սուգ:

Ու սառ է, ու բուք:

Բայց ժիր բանուորը կապել է ամուր
աստղերը կարմիր երկաթէ սիւնին,
վառել է նրանց վստահ կրակով
իր սրտի լուսեղ, պայծառ արիւնով(3):

Կարիք չկայ մեկնաբանութեան: Սակայն, կարելի չէ անտեսել, որ նման տեսակի գործեր տասնամեակներու երկայնքին ստորագրած են նաեւ խորհրդահայ բանաստեղծութեան մեծ ու փոքր գրեթէ բոլոր անունները –ներառեալ անոնք, որոնք յետագային արդարօրէն չահեցան որոշ այլախոհական կեցուածքի համբաւ–, նոյնիսկ երբ չկար վարչակարգի առաջին երեսուն տարիներու ճնշիչ մթնոլորտը:

Տարիներ անց, այս բանաստեղծութիւնը խնդրոյ առարկայ դարձուցած է Աշոտ Արծրունի, ցոյց տալու համար Զարեանի յարումը համայնավարութեան. —

«Մեր Ֆակուլտէտի դասախօսների խորհրդի նիստն է: Ներկայ եմ ուսանողութեան ներկայացուցիչի հանգամանքով: Ուսուցիչներէն (sic) մէկը՝ ձեւական թերթում է «Նորք» ամսագիրը: Յանկարծ կանգ է առնում Զարեանի բանաստեղծութեան վրայ ու կարդում խորագիրը՝ «Ժողտնտխորհի Աստղը»: Ապա, հատ հատ կրկնելով բոլոր վանկերը, իր բամբ ձայնով դարձաւ Զարեանին.

"Տօ՛, Կոստա՛ն, Ժողտնտխորհի աստղը ո՞րն է, սա ի՞նչ կապկութիւն է..."»(4):

Զենք գիտեր թէ ո՞վ էր այդ դասախօսը եւ այս տողերէն ոչինչ կարելի է մեկնաբանել. յետահայեաց կերպով, Զարեանի հետեւեալ գիտուկ նկատողութիւնը ի զօրու էր խորհրդային շրջանի բոլոր ժամանակներուն.

«Ամէնքս էլ, Ա. Արփիարեանի նման, Համլիդի տօնին չափազանցրած գովաբանութիւններ ենք գրում "Հայրենիք" օրաթերթում, ա՛յն տարբերութեամբ միայն, որ այստեղ ամէն օր Համլիդի տօն է»(5):

Կայ եւ երկրորդ պնդումը, թէ «ամէնէն չսիրուած դասախօսը Զարեանն էր:(...) Քծնող՝ բոլշեւիկ իշխանաւորների առաջ, օր եւ գիշեր խորհրդային վարչաձեւի գովքը երգող եւ իրեն մարքսիստներից է՛ն մարքսիստը յորջորջող Զարեանը չէր կարող սիրուել մի ուսանողութեան կողմից, որ ամուր ողնայար ունէր»(6): Ասոր կը հակադրուի Բ. Թաշճեանի (յետագային՝ 1949–ին Սեւրի «Սամուէլ – Մուրատեան» վարժարանի ուսուցիչ) այն վկայութիւնը, թէ «յաջորդ դասախօսութեան, բժշկական, ճարտարագիտական եւ գիւղատնտեսական ֆակուլտէտներու ուսանողները կը խցկուէին մեզ մօտ Զարեանին լսելու համար, այդ պատճառով համալսարանի վարչութիւնը ստիպուած եղաւ Զարեանին տրամադրելու շէնքի երկրորդ յարկի ընդարձակ սրահը»(7):

Ըստ Արծրունիի, «"իտէալիստ" Զարեանն անմիջապէս կերպարանափոխւում եւ թունդ "մատէրիալիստ" աշխարհահայեացքի տէր էր դառնում, երբ իր դասախօսութիւններին ներկայ էին գտնւում համալսարանի բոլշեւիկ վարիչը կամ ուրիշ ականաւոր կուսակցականներ: Ի հարկէ, այդ բանը չէր կարող վրիպել ուսանողութեան ուշադրութիւնից: Ահա թէ ի՞նչ էր երգում ուսանողութիւնը՝ Զարեանին նուիրուած մէկ քառեակով.—

Եկաւ ժամը Զարեանի,
Մեր օրերի Ներոնի,
Իրեն Դանտէ կարծողի,
Մեզ մօտ Համլէտ խաղցողի...»(8):

Սակայն, բնական էր, որ ի ներկայութեան վարչակարգի պաշտօնատարներու, Զարեան այլախոհութիւն պիտի չխաղար. «Ոչ ոք չի համարձակւում քննադատել – բացի արտօնեալ մի–երկու կուսակցականներից– վախենալով, որ հակայեղափոխականի տեղ կ'անցնի եւ "բանուորա – գիւղացիութեան կուլտուրական աշխատանքը կը խանգարի": Առերես՝ ամէնքը գովաբանում են, մենակ մնացած ժամանակ՝ ծիծաղում եւ հայհոյում»(9):

Տրամաբանական է կարծել, որ համալսարանին մէջ «ընդդիմադիր» ուսանողական խմբակ մը կար եւ, ինչպէս ամէն տեղ, դասախօսը համակիր ու հակառակորդներ ունէր. Աշոտ Արծրունի, որ պատմութեան ճիւղի ուսանող էր, Հ. Յ. Դաշնակցութեան ընդյատակեայ գործիչներէն էր Հայաստանի մէջ(10): Վերի ոտանաւորը կը թուի ըլլալ տարբերակ մը հետեւեալին, որ ըստ Թաշճեանի, իր դասընկերներէն մէկը՝ Աշխէ Բաղրամեան, հեղինակած էր. —

Ժամը եկաւ Զարեանին,
Հին աշխարհի երգիչին,
Հայոց ազգի Դանտէին...(11):

Հայաստանի դիւանատուներու մէջ Զարեանի կեանքի այս շրջանին վերաբերող փաստաթուղթեր պահպանուած ըլլալու են. ներկայ հանգրուանին, միայն մասնակի կերպով կրցած ենք պեղումի ենթարկել ժամանակաշրջանի խորհրդահայ մամուլը:

ՄԵԿՆՈՒՄԸ

Այլ առիթով ակնարկած ենք Զարեանի ու խորհրդահայ վարչակարգի միջեւ փոխյարաբերութեան մը, Հայաստանէն իր մեկնումէն մինչեւ «Անցորդը եւ իր ճամբայ»ի հրատարակութիւնը (Յունիս 1924 – Օգոստոս 1926): «Բաբելոնի աշտարակը» հանդէսի ձախաւեր ձեռնարկումը այդ տարուան Նոյեմբեր – Դեկտեմբերին, մեզի թոյլ կու տայ թելադրել, որ 1925–ի երկրորդ կիսուն խզումը արդէն կատարեալ էր: «Հայրենիք» ամսագրի նոյն տարուան Դեկտեմբերի համարին մէջ լոյս կը տեսնէ Զարեանի առաջին աշխատակցութիւնը՝ «Հայաստանում» քերթուածը:

Ըստ Գարեգին Լեւոնեանի շարագրած սեւագիր կենսագրական ուրուագիծի մը, Զարեան 1924 Յունիսին «մեկնեց արտասահման Պետ. Համալսարանի, Լուսժողկոմատի եւ Հ.Օ.Կ.[ի] յատուկ յանձնարարութիւններով»(12): Մեզի յայտնի չէ ասոնց բուն իմաստը, բայց փաստ է, որ Զարեան սկզբնական շրջանին մօտէն կապուած կը մնար հայաստանեան իրականութեան, ինչպէս պիտի տեսնենք:

Աշոտ Պատմագրեան կը վկայէ. —

«Որոշ կերպով յայտնի չէր թէ ինչ առաքելութեամբ էր արտասահման եկել, բայց ինքը յայտարարում էր, որ կառավարութեան կողմից որոշ յանձնարարութեամբ է կատարում այդ ճամբորդութիւնը»(13):

Մեկնումի առաջին ամիսներուն, Հայաստանէն նամակագիրներ քանիցս հարցուցած են Զարեանին իր վերադարձին մասին: Այսպէս, 1924 Օգոստոս 13–ին, Կարա–Դարվիշ Դիլիջանէն կը հարցնէր. «(...) Հոս է սանատորիան Յոլակը՝ Խանդադեան ձեր Համալսարանի պրոֆ. (...) Գալդ ե՞րբ է լինելու»(14): Սեպտեմբեր 29–ին, Ստեփան Զօրեան Երեւանէն կը հաղորդէր. —

«Ձեր բարեւները բաժանեցի ըստ պատկանելոյն: Բոլորը հետաքրքրւում են, թէ ե՞րբ էք գալու: Ես կարծում եմ մինչեւ Յունուար այնտեղ կը լինէք: Վերադարձին չմոռանաք նոր գրքեր բերել»(15):

Իսկ 1925 Յունուար 20–ին, Զօրեան կը պնդէր.

«Դուք է՛ն սաէք, երբ էք գալու: Ձեր դասերը համալսարանում աւանդում է Ս. Մանուկեանը եւ, մասամբ, կարծեմ, Սիմոն Յակոբեանը»(16):

Գ. Լեւոնեանի գրառումը կը վերարտադրէ Զարեանի ու ընտանիքին Հայաստանէն մեկնելու «պաշտօնական» տեսակէտը, որ խոտոր կը համեմատի «Անցորդը եւ իր ճամբան»ի նկարագրած անցուդարձերուն հետ: Հոս Զարեան դատի կ'ենթարկուի «հակայեղափոխական» տեսակէտներու համար եւ կ'ազատի բանտարկութենէ, որովհետեւ «դատարանը որոշում է ձեր գործը կրճատել»(17):

Մենք հակած ենք մտածելու, որ Զարեան դուրս եկած է Հայաստանէն ճիշդ այն իւրայատուկ պայմաններուն մէջ, որոնք չորս տարուան (1926–1930) կեցութենէ ետք Աւետիք Իսահակեանին թոյլ տուած են արտասահման մեկնիլ:

(Շար.ը Գ. էջ)

Fonds A.R.A.M

ԳՐԻԳՈՐ ՋՕՀՐԱՊ՝

ՀԱՅ ՆՈՐԱՎԷՊԻ ՄԵԾ ՎԱՐՊԵՏԸ

Դարասկզբին մեր ազգի հետ կատարուած եղեռնական ոճրագործութիւնը խաթարեց բազմաթիւ կեանքեր ու ճակատագրեր, գլխատեց ու յօշոտեց բազում պայծառ ու լուսաւոր մտքեր, որոնք դեռ որքա՜ն չատ չիրականացած մտայղացումներ ունէին, չծաւալուած գործունէութիւններ, չապրած տարիներ, գուցէ եւ չծնած հանճարներ:

Դառը փորձութիւնն իր երախն առաւ նաեւ արեւմտահայ ինքնատիպ արուեստագէտ, ականաւոր քաղաքական գործիչ, փաստաբան, մանկավարժ, իրաւաբան, քննադատ, Հայ Ազգային Ժողովի երեսփոխան, օսմանեան Պառլամենտի անդամ Գրիգոր Զօհրապին:

Նրա առաջաւոր հայեացքները ուղղակի խթան էին ութմունական Թուականներին, ընդհանրապէս, մշակութային կեանքում. չէ՞ որ ժամանակի անհրաժեշտութիւնն էր ունենալ այդպիսի տեսաբան եւ գեղագէտ: Իրաւ որ, ժամանակը գիտէ իր բերք տալու ժամանակը:

Գրիգոր Զօհրապը ծնուել է Կ. Պոլսում, 1861 Թուականի Յունիսի 26-ին:

Աւարտել է Պոլսի ֆրանսիական երկու բարձրագոյն ուսումնական հաստատութիւնները՝ ստանալով ճարտարագէտի եւ իրաւաբանի մասնագիտութիւններ:

Շատ վաղ հասակից տրւում է հասարակական — քաղաքական գործունէութեանը եւ ծաւալում բաւականին ընդգրկուն գործունէութիւն: Թղթակցում է Պոլսի «Լրագիր» Թերթին, ուր սկսում է հանդէս գալ համարձակ յօդուածներով՝ նոյնիսկ բանավիճելով Պէշլենի յայտնի 61-րդ՝ Հայերին վերաբերուող յօդուածի շուրջ:

Զարմանալի լրջութեամբ ու խորութեամբ է նա խորհում իր ազգի ճակատագրի մասին, ցաւում ու տխրում նրան հասած ու սպասուելիք դժբախտութիւնների համար եւ, որ, ամենակարեւորն է, փորձում է լուծումներ գտնել դժուարին կացութիւններում, եռանդուն գործունէութիւն է ծաւալում ամենատարբեր բնագաւառներում:

Շուտով սկսում է զբաղուել փաստաբանութեամբ: Խիզախ գործիչը նետւում է ամենավտանգաւոր դատավարութիւնների մէջ եւ փրկում չատ Հայերի կեանքեր:

Սակայն Զօհրապի համար ամենաբեղմնաւոր տարիները՝ դրանք 1892–93 Թուականներն էին, երբ նա սկսեց հրատարակել «Մասիս» գրական հանդէսը: Այստեղ նա հանդէս եկաւ իր ողջ ուժով ու կարողութեամբ: Գրեց բազմաթիւ ու բազմաժանր գործեր, զբաղուեց ժամանակի յուզող տարբեր հարցերով:

Այս տարիներին յաջորդում են 1895 – 96 Թուականների հայկական ջարդերը, երբ արդէն փակուած «Մասիս»ը նրա ուժերի գերագոյն լարումով նորից սկսում է հրատարակուել եւ կանգնում նեցուկ ժողովրդին այդ դառը օրերին:

Զօհրապի աչքից չեն վրիպում նաեւ միջազգային անարդարութիւնները եւ նա ֆրանսերէնով մի յօդուած է գրում հըրէական կոմիտէին՝ Տրէյֆիւսին պաշտպանելու համար եւ ուղարկում Փարիզ:

Շուտով, Զօհրապը մեկնում է Փարիզ (նրան զրկել էին փաստաբանութեամբ զբաղուելու իրաւունքից), բայց նոյն Թուականին էլ վերադառնում է Պոլիս՝ լսելով Թուրքիայում տեղի ունեցած պետական յեղաշրջման մասին:

Ճիշդ է, մեր աննիւ հայրենակիցը յոյսեր էր կապում Թուրքիայի նորընտիր կառավարութեան հետ, ծրագրեր էր մշակում լուսաւորութիւն տարածելու գործում, դատական համակարգում, քաղաքական, տնտեսական զարգացման համար, եւ ընդհանրապէս, ամենատարբեր բնագաւառներում, սակայն նա չատ լաւ տեսնում էր նաեւ Հայերի անապահով ապագան այդ երկրի մէջ. «վա՜յ Հայ ժողովուրդին, եթէ համաեւրոպական պատերազմ ծագի, Թուրքերը՝ Իթթիհատէն ղեկավարուած՝ անպատճառ կը միանան Գերմանիոյ, եւ Թրքահայութեան համար մահացու վտանգ կայ այն ատեն»:

Շուտով սկսւում է «համաեւրոպական» պատերազմը, եւ Հայերի նկատմամբ իրագործւում է մեզ յայտնի եղեռնագործութիւնը:

Զօհրապը գնում է Թալէաթի քարտուղարի մօտ եւ իր անզուսպ զայրոյթն է արտայայտում հայ մտաւորականներին ձերբակալելու համար: Դրան պատասխան՝ յաջորդ օրը, ձերբակալում են նաեւ իրեն՝ Զօհրապին եւ աքսորում:

Իսկ աքսորի ճանապարհին, ընդդիմանալով բազմաթիւ Հայերի Թախանձանքին՝ օգտուելու փախչելու հնարաւորութիւնից, Զօհրապը գնում է իր ժողովրդի հետ, գնում է իր գլուխը յանձնելու բարբարոս Թուրքի ինքնատիպ եւ չատ տիպական զէնքին՝ քարին:

***

Գրիգոր Զօհրապի ստեղծագործութեան Թագն ու պսակը նրա նորավէպերն են: Դրանք հիմնականում զետեղուած են նրա երեք ժողովածուներում՝ «Խղճմտանքի ձայներ», «Կեանքը ինչպէս որ է», «Լուռ ցաւեր»: Այս խորագրերն արդէն այնքան խօսուն են ու ազդեցիկ, որ մինչ նորավէպերին անցնելը որոշակի տրամադրուածութիւն են առաջացնում: Այստեղ է, որ Զօհրապը փայլում է ողջ տաղանդով: Նորավէպերը հիմնականում կարճ, արագ զարգացող սիւժէով, խօսուն եւ կտրուկ վերջաբանով ստեղծագործութիւններ են, ուր Զօհրապը երեւում է իր խոր ռէալիզմով:

Նրա նովէլների մէջ կեանքն է խօսում, կեանքն է Թրթռում իր բազում աբաններով ու խոցերով, իր հրապոյրներով ու գեղեցկութիւններով:

Նորավէպի մեծ վարպետի ժողովածուները յագեցած են խորը մարդկային արամատիզմով, գործողութիւնների դինամիկ զարգացումով եւ իրական կեանքի ճիշդ վերլուծութեամբ:

Նրա ստեղծագործութիւններում դրամը, այսինքն՝ սոցիալական վիճակը, իր անջնջելի դրոշմն է Թողնում մարդկանց անձնական, հասարակական եւ ընտանեկան յարաբերութիւնների վրայ: Որքա՜ն չատ չարիքներ են ծնում դրամի կարիքը եւ չատ դրամասիրութիւնը:

Շատ նովէլներում ընդգծուած են դրամ վաստակելու համար գիւղից քաղաք գնացող եւ այնտեղ իրենց հոգեբանական վախճանը ապրող մարդկանց ճակատագրերը: Մի կտոր հաց վաստակելու համար անմեղ գիւղացին նետւում է քաղաք՝ Պոլիս, մոլեգին շրջապատի մէջ, եւ չատ շուտով խաթարւում է նրա կեանքը:

Սակայն միայն իրենք չէ, որ դժբախտանում են, փլուզւում է նաեւ նրանց ընտանեկան միութիւնը:

«...Ինքն ալ իր կինը ձգած էր՝ ստա՛կ, միշտ ստա՛կ, յաւիտեան ստա՛կ վաստակելու համար»: Այս պահանջով է, որ «Այրին» նորավէպի հերոսը մեկնել է Պոլիս:

Գիւղացի համեստ երիտասարդը այնպէս է տրւում քաղաքի վայելքներին, որ ի սպառ մոռանում է իրեն սպասող մանկամարդ կնոջն ու ընտանիքին: Նա ամբողջովին այլասերւում է բարոյապէս եւ, առանց խղճի խայթ զգալու, քաղաքում ամուսնանում է մի սպասուհու հետ, որը «իր չորս հազար ղրուշը կու տար իրեն, եթէ գինքը կնութեան առնէր»:

Նոյն՝ սոցիալական ծանր վիճակի հետեւանք է նաեւ «Փոստալ» նորավէպի հերոսուհի՝ Տիգրանուհու կեանքը: Դեռ նորահարս է նա, երբ գալիս է քաղաք սպասաւորութիւն անելու՝ իր հաշմըուած ամուսնոյն ու նրա ընտանիքին օգնելու համար: Սակայն այս անմեղ ու միամիտ, գեղջուկ գեղեցկուհուն դառը փորձութիւն է սպասում այնտեղ: Նրան յատուկ ընտրում են իր արտաքին բարեմասնութիւնների համար, որպէսզի յագուրդ տրուի հարուստ տան չուայտացած որդու կրքերին, որպէսզի նրան յետ պահէն վատ համբաւ ունեցող տներից եւ իրենց ընտանիքի կեղծ վաստակած անունը մաքուր պահէն:

Այո, «աղքատութիւնը հարստութեան դէմ կանգ առնելու իրաւունք չունէր»:

Ահա այդ զրկանքների աչխարհի զոհն է դառնում նաեւ «Ճիտին պարտքը» նովէլի հերոս, նախկին վաճառական Յուսէփ աղան: Նա սնանկացել է եւ նոյնիսկ իր աղջիկների հանապազօրեայ հացը մեծ դժուարութեամբ է վաստակում:

Հոգեկան տառապանք է ապրում ծերունը, չէ՞ որ այն մարդիկ, ովքեր հիմա խուսափում են իրենից, արհամարհոտ հայեացքներ են նետում, մի ժամանակ խոնարհելով էին բարեւում իրեն:

Դաժան վախճան է ունենում լքուած ու մոռացուած Յուսէփ աղան. ինքնասպան է լինում նա՝ գետը նետուելով: Նրա դատարկ պայուսակը, որը սնանկութեան ու աղքատութեան խորհրդանիշն է հանդիսանում, այժմ արդէն գտնում է իր ճիշդ տեղում: Այն «իր յուսահատեցուցիչ դատարկութեամբը, մարդոց ճիտին պարտքը կը մարմնացնէր, անշուշտ, իր ճշմարիտ տեղը, ուրեմն, անոր վզին վրայ էր, ճիշդ հո՛ն, ուր հաստատուած էր հիմա»:

Գրեց՝

ՆԱՐԻՆԷ ԵՆՈՔԵԱՆ

Սակայն, Գրիգոր Զօհրապի ռէալիստական նովէլները միայն մարդկային հոգին ճնշող ծանր սոցիալական վիճակի մասին չեն պատմում: Նորավէպի վարպետը փայլում է նաեւ մարդու ներաչխարհի ամենախորն ուսումնասիրութեան վարպետութեամբ, այնտեղ լաւագոյնս Թափանցելու կարողութեամբ ու նրա մեծ ճանաչողութեամբ: Այնքա՜ն լաւ է հասկանում նա մարդկային հոգեբանութիւնը:

Զօհրապը այն ստեղծագործիչներից չէ, ովքեր կերտում են կա՛մ ամբողջովին դրական կա՛մ ամբողջովին բացասական կերպարներ: Նա ռէալիստ գրող է: Նրա հերոսները կեանքից ծնուած մարդիկ են, մարդկային եւ նրանք իրենց բացասական յատկանիշներով: Անշուշտ, գրողը ունի նաեւ իր «սուբյեկտիւ» համակրանքը կամ հակակրանքը իր հերոսների նկատմամբ, բայց նրա առաջնային խնդիրն է պատկերել «կեանքը ինչպէս որ է»:

Զօհրապը կեանքի տարբեր ոլորտներում կոփուած մարդ էր, բազմաշնորհութիւնն է նաեւ նրան օգնում կեանքը զգալ ամենաիրական ձեւով, չօշափել նրա ամենատարբեր ու ամենանուրբ հիւսուածքները:

Նա մեծ յուզականութեամբ է կերտել իր անզուգական, դրամատիզմով հագեցած նովէլները:

Ահա նրա հոգեցունց նովէլներից մէկը՝ «Թեֆարիկ», որը առաջին հայեացքից Թւում է մի սովորական, ողբերգական սիրոյ պատմութիւն: Սակայն այնքա՜ն խորն են այդ միամիտ սիրոյ արմատները, այնպէ՜ս են չարժում ընթերցողի սիրտը: Այն լի է նաեւ անհուն մարդասիրութեամբ:

Զօհրապը այստեղ սէրը ներկայացրել է իր ողջ անձնազոհութեան ու անշահախնդրութեան մէջ:

«Իր սէրը զողահար եւ չինծու բան մը էր, անձնուրացում մը ամբողջ, կատարեալ. անձնուրացում մը, որ չի բարբառիր ու քեզի համար ըրած զոհողութիւնները երեսիդ չի զարներ ապերախտութիւնդ ցոյց տալու համար. ո՛չ...

«Բան մը չէր պահանջեր իր սիրոյն փոխարէն, ոչ իսկ իմ սէրս. իր բոլոր ուզածը Թոյլատուութիւն մըն էր յաւիտեան գլխ շրջապատելու իր անհուն խանդաղատանքովը...»:

Եւ, ինչպէս չատ ուրիշ նորավէպերում, այստեղ եւս, այսպիսի սիրոյ ընդունակ են հիմնականում ցածր խաւի մարդիկ, որոնց նկատմամբ բացայայտ է հեղինակի համակրանքը:

Գիւղից եկած սպասուհի դժբախտ Աչխէնը, որը բոլորովին մոռացել էր իր կին լինելու մասին եւ փորձում էր հնարաւորին չափ պահպանել տհաճ արտաքինը, ստիպմամբ ակամայ հրապուրւում է տանտիրոջ որդով, կերպարանափոխւում եւ փորձում գեղեցիկ կին երեւալ: Այնուհետեւ, մի օր էլ, սոսկացնելով իր արդու-զարդը՝ սուր բուրմունքով Թեֆարիկ (օծանելիք) է ցանում վրան, որը բացայայտ տհաճութիւն է առաջացնում երիտասարդի մէջ:

Խեղճ կինը, ցանկանալով արագ ազատուել տհաճ բուրմունքից, լուացւում է խոհանոցում եւ ճակատագրական հիւանդութեամբ անկողին ընկնում:

Սակայն, այսքանից յետոյ նրա մէջ չի գոյանում բողոքի ոչ մի կաթիլ, նա երիտասարդի նկատմամբ տածում է նոյն քնքոյշ զգացումը, որը մեծացնում է վերջինիս հոգեկան տառապանքը եւ խղճի խայթ առաջացնում:

Ի դէպ, Զօհրապը խիստ յատուկ վերաբերմունք ունի հայ, մասնաւորապէս գաւառացի կնոջ ու նրա ճակատագրի նկատմամբ: «Այրի»ն նովէլում նա ցաւով է նշում, որ «իր մշտնջենապէս կրաւորական դերին մէջ գաւառացի հայ կինը գանգատելու անգամ զօրութիւն չունի»:

Հոգեկան մեծ դրամա է դրուած նաեւ «Այինկա» նովէլի հիմքում: Այստեղ երկու եղբայր երկու Թշնամի խմբաւորումների պարագլուխներ են. մեծը՝ «այինկաճի»ներու, այսինքն՝ ծխախոտի մաքսանենգութեամբ զբաղուող խմբի, փոքրը՝ նրանց դէմ պայքարող ոստիկանական խմբի: Այս կարծէք Թէ, քիչ էր, դեռ փոքր եղբոր սիրած աղջիկն էլ այժմ մեծի հարսնացուն է:

Ահա այս Թէժ պայքարում վերածընւում է Պերճուհու (մեծ եղբոր նշանածի) եւ Սահակի (փոքր եղբոր) սէրը: Եւ այս փաստն էլ արդէն Սահակին ստիպում է դէմ յանդիման գնալ լուրջ վտանգին եւ զոհուել իր հարազատ եղբոր արձակած գնդակից:

Իսկ վերջում. «Ռէժին ամսական Թոշակ յատկացուց Սահակի ընտանիքին, այինկաճիներու հետ կռուի մէջ մեռնելուն համար, Թոշակ մը զոր Յակոբոս կը ստանայ տարին մը ի վեր, յորմէ հետէ մայրը մեռաւ տղուն կսկիծէն»:

Շատ գեղեցիկ, գողտրիկ պատմութիւն է «Ռեհան» նորավէպը: Սիրատոչոր պատանին ամբողջ գիշեր կանգնում է իր երազած աղջկայ պատուհանին առջեւ ու, զմայլուելով այնտեղ դրուած ռեհանի Թփով, կարծում է, Թէ իր սիրոյ գիցուհին է:

Այս ստեղծագործութիւնը նման է արձակ բանաստեղծութեան: Այն հմայում է իր անկեղծ անմիջականութեամբ, ընդգացմունքայնութեամբ, լիրիզմով ու քնքուշութեամբ:

Այնքան մեծ է պատանու սիրոյ ծաւալը, որ մէկ գիշերուայ մէջ մի ամբողջ կեանք է ապրում նա. «Շուրջը տիրող վեհութեան ու խաղաղութեան մէջ ինքզինքս ուրիշ աչխարհ մը փոխադրըուած կը զգամ. մաքուր ու խաղաղ երկիր մը, որ ինձմէ եւ իրմէ զատ բնակիչ չունի. ամբողջ տեղերքը մեր երկուքիս ձգուած»:

Եւ այս մէկ անմեղ գիչերը երբեք չի մոռացւում, որպէս մաքրամաքուր, անբիծ ու անեղծ զգացմունքի արտայայտութիւն:

«Հիմա, որ տարիներ անցան անկէ ի վեր, հիմա կ'օրհնեմ քեզի, ո՛վ ռեհանի պզտիկ փունջ, որ ամէն սրտի մօտ բարեկամէ աւելի երջանիկ ըրիր գլխ գիչեր մը ողջոյն»:

Կարելի է անվերջ դեգերել Զօհրապի նովէլաչխարհում եւ անվերջ հիանալ նրա կեանքիմացութեամբ:

Գրիգոր Զօհրապի նորավէպերը խսկական արուեստի բիւրեղացումներ են:

Fonds A.R.A.M

ԿՈՍՏԱՆ ԶԱՐԵԱՆ

եւ խորհրդահայ վարչակարգը

(Շար. Ա. էջէն)

Անգիր «լռութեան պայմանագիր» մը կար, ըստ երեւոյթին, որուն լռելեայն կերպով կը հետեւէին թէ՛ անոնք, որոնք տակաւին երկու ջուրի մէջ կը քալէին, եւ թէ վարչակարգը, որուն համար նպաստաւոր չէր իրեն մօտ եղած մտաւորականներու խզումը: Տարբերութիւնը այն է, որ վեց տարուան տատամսումէ ետք, եւ նիւթական պայմաններու բերումով, Իսահակեան վերադարձաւ Հայաստան 1936–ին, իսկ Զարեան արտասահման մնաց:

«Բանկօօպը եւ մամութի ոսկորները» վէպին մէջ, Զարեան հանդիպելէ ետք կարգ մը Հայերու, որոնք Ռուսաստանի կամ Հայաստանի կապակցութեամբ «ամենաարտառոց առաջարկութիւնները» կ'ընեն, բանալի պարբերութիւն մը կ'արձանագրէ. —

«Ի՞նչ գործ ունէի ես այդ մարդկանց հետ: Անշուշտ, հիմա որ մտածում եմ, պէտք էր այն օրերին կտրուկ կերպով գիրքս ճղէի, բացատրէի Սերգոյին եւ իրեն՝ Բրասինին այն գաղափարական անդունդը, որ մեզ բաժանում էր: Հե՛շտ է ասել... Հայաստանից մեկնելու ժամանակ չէզոք մտաւորականներից շատերը զգուշացրել էին ինձ. "Եթէ գնաս էնտեղ եւ միանգամայն թշնամական դիրք բռնես՝ մենք այստեղ կը վտանգուենք, մեզ դէմ հալածանք կը սկսի": Նախ՝ այդ, ապա՝ ինքը Հայաստանը մեծագոյն մի կողմն էր, ըեժիմի ներքին կաղն ի կաղ ընթացող մի փուլը. հետաքրքիր էր եւ անհրաժեշտ էր իմանալ ի՞նչ է կատարւում արտասահմանում»(18):

Կ'արժէ նաեւ յիշել «Անցորդը...»ի հետեւեալ մէջբերումը, որ 1924 Մարտէն է.

«Ներկայանում եմ դատարանին:

Փաստաբան՝ Համալսարանի դասախօս Զուբար: Ձեռքին "Մարտակոչ"ի վերջին թիւը, ուր Միասնիկեանը "գաղութահայ աշխատաւորութեան" կոչի մէջ յայտարարում է որ, "Հայաստանում սկսուել է նոր ոսկեդարը, ու մենք ուրախ ենք, որ Զարեանի նման մտաւորականները մեզ հետ աշխատում են"...»(19):

Ի՞նչ էին իր մեկնումին սկզբնական պայմանները: Պաշտօնական կապերը բաւական ուժով ներկայ էին: Իր մնայուն հանգրուանը, ըստ երեւոյթին, Փարիզը պիտի ըլլար: Արդարեւ, Օգոստոս 4–ին Շիրվանզադէն Ֆրանսական մայրաքաղաքէն իրեն կը գրէ. —

«Ստացայ նամակդ: Ուրախ եմ, որ պիտի տեսնուենք Պարիզում: Ձուր էք նստել այդ [1 բառ անընթեռնլի] Վենետիկում: Զօպանեանը, որ ինքը գիւղում է այժմ, երեւակայում է, որ ուր ինքը չը կայ, ոչ ոք չը կայ»(20):

Զօպանեանն էր, սակայն, որ ստանձնած էր Զարեանի համար Ֆրանսական վիզա ձեռք ձգելու աշխատանքը, շնորհիւ բարձր մակարդակի վրայ ունեցած իր կապերուն: Անհրաժեշտ է նկատի ունենալ, որ Ֆրանսա եւ Խորհրդային Միութիւն պաշտօնական յարաբերութիւններ չունէին, խաղ Զարեան կը ճամբորդէր laissez-passer–ով: 1924 Սեպտեմբեր 2–ին, Զարեան Վենետիկէն կը գրէ Զօպանեանին, շնորհակալութիւն յայտնելով վերջինիս յաջող միջամտութեան համար, եւ կ'աւելցնէ. —

«Դժբախտաբար Փարիզ գալս մի քիչ պիտի ուշանայ, Փիրումեան եւ Շահվերդեան պիտի գան այստեղ ամսոյս 9–ին եւ մի քանի հարցերի շուրջ խորհրդակցութիւն պիտի ունենանք, կամ կարող է պատահել, որ նախ Վիէննա յայտնուենք նրանց հետ: Ուստի ամսոյս 15 – 20–ից առաջ դժուար որ կարողանամ Փարիզ լինել: Ամենայն դէպս գնալուց առաջ կը գրեմ»(21):

Դանուշ Շահվերդեանը Հայաստանի Ներգաղթի Կոմիտէի նախագահն էր եւ «1924–28 թթ. աշխատել է որպէս ԱԽՖՍՀ Անդրկովկասեան Խորհրդային Ֆեդերատիւ Սոցիալիստական Հանրապետութեանց առեւտրական ներկայացուցիչ Թուրքիայում»(22): Իր կարգին, Սիմոն Փիրումեանը Խորհ. Միութեան Փարիզի դեսպանատան քարտուղարն էր եւ Անդրկովկասեան Հանրապետութեան ներկայացուցիչը:

Պաշտօնական կապերու խրողութիւնը, իր կարգին, հաստատուած է նոյնինքն Զարեանի կողմէ «Բանկօօպը...»ի մէջ: Արդարեւ, անոր երկրորդ մասին մէջ Վահան Իբերեանը (Զարեանի alter ego–ն) Հայաստանէն մեկնելով կը ժամանէ Վենետիկ, ուր կը գործակցի խորհրդային դիւանագէտներ Բրասինի եւ Սերգօ Ալեմդարեանի (Պէռլինի դեսպանատան բարձրաստիճան պաշտօնատար) հետ: Վերջինը, որ տասնըհինգ տարի առաջ, այսինքն՝ մինչեւ 1909, Ժընեւի մէջ մօտիկ էր Զարեանին եւ հինգ եղբայր ունէր («Նրանք ամէնքն էլ պատկանում էին տարբեր կուսակցութիւններին»)(23), ըստ երեւոյթին Ալեքսանդր Բէկզադեանն է (1879–1939), որ 1906–1914–ին ապրած է արտասահման որպէս տարագիր եւ 1911–ին աւարտած է Ցիւրիխի համալսարանի ընկերային – քաղաքական գիտութիւններու բաժինը, իսկ 1922–26–ին Պէռլինի խորհրդային առեւտրական ներկայացուցչութեան պատասխանատու աշխատող էր(24): Եղբայրը՝ Տիգրան Բէկզադեանը, եղած է Վրաստանի մօտ Հայաստանի Հանրապետութեան դեսպան:

Ահա ուրեմն Զարեանը «Բանկօօպը...»ի մէջ կը գրէ. —

«Մինչ բարեկամս խօսում էր, մտքիս մէջ հազար ենթադրութիւններ էին անցնում: Ի՞նչ էր այդ, իսկապէս անկեղծ բարեկամական խօսակցութի՞ւն էր թէ դիւանագիտութիւն: Գիտէ՞ր Սերգօն Հայաստանի իմ կեանքիս մասին, իմ գաղափարներիս մասին, թէ՞ պարզապէս անտեղեակ էր: Եւ եթէ անտեղեակ էր, տարրական պարտք չէ՞ր բացատրել նրան իրական հոգեկան եւ մտային իմ վիճակս:

Քանի անգամ փորձեցի այդ ընել, բայց նա միշտ էլ ընդհատեց խօսքս»(25):

«Բանկօօպը...»ի այս հատուածին հրատարակութենէն (1932) առաջ Արշակ Զօպանեանին գրուած (1931 Մարտ 20) նամակի մը մէջ, Զարեան կ'ըսէր. —

«Այն ինչ որ վտանգաւոր է եւ միանգամայն սպանիչ մեզ համար, այդ սորկական ոգին է որ մտել է նոյն իսկ երիտասարդ գրողների ոգու մէջ: Այդ տղէքը ստիպուած են հաջող շնիկների դեր խաղալ մի կտոր հացի համար: Աչքի առաջ ունեցէք որ բոլոր այդ Մահարիները եւ այլն կոմունիստ չեն եւ գրում են մեզ դէմ Կարինեանի հրամանով: Երբ ես մեկնում էի Հայաստանից, Թոթովենցը եկաւ մօտս եւ ասաց. "սիրելի Զարեան, գիտենք որ չպիտի վերադառնաս եւ պիտի գրես ա՛յն ինչ որ մենք ամենքս մտածում ենք: Եթէ վաղը մեզ ստիպեն քեզ դէմ գրել, կ'ներես. գիտես դրութիւնը...": Եւ այդ բոլորի անունից: Ահա ինչու ինչ որ որ էլ այնտեղ գրեն ինձ համար նշանակութիւն չ'ունի եւ երբէք էլ պատասխան չեմ տալ»(26):

Այս խօսքերէն կրնանք ենթադրել, որ իրօք Զարեան կը մեկնէր չվերադառնալու ծրագրով եւ որ իր առաջին շրջանի գործակցութիւնը նպատակ ունէր ժամանակ շահիլ, մինչեւ որ յստականար իր վիճակը արտասահմանի մէջ:

Ճշգրիտ կերպով յայտնի չէ ե՞րբ Զարեան ժամանած է Փարիզ: Լեւոն Միրմէլեանին գրած նամակով (1924 Դեկտ. 9), Վահան Թէքէեան կը հաղորդէր. —

«Կոստան Զարեանը հոս է, Հայաստանէն եկած (Երեւանի Համալսարանը ուսուցիչ էր). ըսի որ կը մտածէինք, դուն ու Վահրամը, Հայաստանի մէջ ապարակ մը ունենալ՝ ագարանի մը եւ ինծի հետ. հաւաստեց որ ամէն դիւրութիւն կու տայ կառավարութիւնը»(27):

ԱՇԽԱՏԱԿՑՈՒԹԻՒՆ՝
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՄԱՄՈՒԼԻՆ

Մնաց որ, արտասահման մեկնելէ ետք Զարեան կ'աշխատակցի խորհրդահայ թերթերուն. այսպէս, Օգոստոս 13–ին, Կարա–Դարվիշ կ'արձագանգէ հետեւեալ կերպով. —

«Նամակդ ստացայ: Կարդացի եւ "Նօթեր"դ "Խորհրդային Հայաստան"ում. լաւ էր, բանաստեղծական էր, անշուշտ իմն ալ կարդացած կը լինես. "Դիլիջանի Սանատորիա": Ինչո՞ւ յաճախ չես գրում, հետաքրքրական է»(28):

Նոյն յօդուածին մասին, Սեպտ. 29–ին Ստեփան Զօրեան կը գրէր. —

«Ձեր նամակը (15/VIII) ստացայ, բայց մի քիչ ուշ, որովհետեւ ամարանոցում էի: Այդ պատճառով պատասխանս ուշացել է:

Ձեր ծանրաքայլ ճամբորդութեան մասին կարդացի ձեր յօդուածում, ուր, ի դէպ, լաւ էր նկարագրուած մեռնող Կ. Պոլիսը: Եւ կարդալով՝ շատ ցաւեցի, որ ձեզ հետ չեմ եղած, որպէսզի մասնակից լինէի այն "աչքերի տօնին", որի մասին գրում էք»(29):

Եւ ատիկա միակ յօդուածը չէր: Կարա–Դարվիշ կ'աւելցնէր. —

«Կարդացինք Սարեանի մասին ու ապշեցանք: Գրէ՛, եթէ կան ռեցենզիաներ անոր մասին» (30):

Արդարեւ, Զարեան յօդուած գրած է Վենետիկ կայացած խորհրդային արուեստի ցուցահանդէսի մը մասին Երեւանի «Նոր Ակօս» շաբաթաթերթին մէջ: Հոն բանաձեւած է հետեւեալ կարծիքը Մարտիրոս Սարեանի ներկայացուցած պաստառներուն մասին. —

«Ես չափազանց շատ եմ սիրում Սարեանի արուեստը, որպէսզի չասեմ իմ անկեղծ կարծիքը. Սարեանն իր նպատակին չի հասել: Նրա ռէալիզացիաների մէջ նըկատւում է աճապարանք, անհանգստութիւն, անհամբերութիւն: Նա չափազանցում է գոյները, երբեմն կեղծում, եւ աւելի մտահոգ է շլացնել դիտողին, քան տպաւորել: Բայց այս տրամադրութիւնը մի անցողական էպիզոդ է նրա ստեղծագործութեան մէջ եւ նրա անցեալը մեզ երաշխաւորում է, որ վերջ ի վերջոյ նա պիտի տայ հայ ոճը հայ իրականութեան: (...) Սարեանն իր աշխատանոցի մէջ աւելի լաւ բաներ ունի, քան այստեղ ղրկածները եւ անշուշտ, եթէ տեղն աւելի շատ լինէր, նա պիտի ներկայանար աւելի ամբողջական եւ կատարեալ կերպով»(31):

Իր կարգին, Ստեփան Զօրեան կը մանրամասնէր. —

«Սարեանը վերադարձել է: Ձեր փոքրիկ քննադատականը "Նոր–Ակօս"ում վիրաւորել է նրան, թէեւ, իմ կարծիքով, գրըւած է շատ յարգալիր»(32):

Դիտել տանք, որ մինչ այդ Զարեան երկու ծաւալուն յօդուածներ գրած էր Սարեանի մասին «Պայքար» (1923) եւ «Պլամիա» (1924, ռուսերէն) հանդէսներուն մէջ, մեծապէս գնահատելով նկարիչին արուեստը: Քառասուն տարի ետք, Սարեան պիտի վկայէր. —

«Եթէ իմ մասին մի երկու խելքը գըլխին յօդուած է գրուել, մէկը Կոստանի գրածն է»(33):

Ճիշդ է, նաեւ, որ Զարեան բաւական կծու կերպով գրած է Սարեանի մասին «Անցորդը...»ի մէջ. —

«Եկել է Ս.ը, նկարիչը:

Տաղանդաւոր եւ խորամանկ: Նոր – Նախիջեւանի գիւղերից: Առաւօտից մինչեւ երեկոյ իշխանութեան անդամներին է այցելում, սրա դուռը ծեծում, նրա դուռը ծեծում, պատկեր ծախում, դրամ ստանում, յօդուած աղերսում: Երեսին նայես՝ համեստ է, բառերը ազնիւ են, միշտ էլ հայրենասիրութեան մասին է խօսում: Վա՜յ թէ իր շահերին դպչես՝ ամէն բան կ'անի, որ անօթի մեռնես: Իր հաստ գաւազանը ձեռքին, դռնէ դուռ, մարդէ մարդ, փոքրիկ խանութպաններին յատուկ՝ ոխ եւ նենգութիւն կը թափի»(34):

Պատմագրեան կը վկայէ. —

«Այդ շրջանում Փարիզ էր գտնւում Մարտիրոս Սարեանը, որ կառավարութեան հրահանգով եկել էր ժամանակակից Ֆրանսիական եւ եւրոպական դպրոցներին ծանօթանալու՝ նրանց հետ քայլ պահելու համար:

Զարեանը չխնայեց նաեւ մեր մեծանուն նկարչին եւ նրա հասցէին ուղղեց հեգնական եւ ծանր խօսքեր, այդ յօդուածաշարքում»(35):

Ձենք կրնար պնդել, որ Զարեանի յիշեալ ընութագրումը անպայման արդարացի էր, սակայն, ընաւ կապ չունի Սարեան–արուեստագէտին տուած իր գնահատանքին հետ, ինչպէս փորձած է եզրակացնել Պատմագրեան:

Նոյն նամակին մէջ, Ս. Զօրեան հաշուեկշիռ կը կատարէր. —

«Զուբարից տեղեկացայ ձեր յօդուածների մասին: Մինչեւ հիմա ստացուած է չորս յօդուած: Թերթը ուղարկում են: Խնդրեցի շարունակեն: Գրեցէք յօդուածներ այդտեղի՝ Իտալիայի ու Ֆրանսիայի գրական – գեղարուեստական կեանքից: Շատ հետաքրքրական պիտի լինեն»(36):

Զարեանի միւս երեք յօդուածները լոյս տեսան «Նոր Ակօս»ի մէջ Դեկտեմբերին(37): Սարեանի մասին իր ակնարկը առիթ տուած է Գ. Գիւրջեանի ընդարձակ պատասխանի մը, որ հրատարակուեցաւ «Նոր Ակօս»ի շարունակական երկու թիւերով՝ Նոյեմբերին եւ Դեկտեմբերին, եւ ուր փորձ եղած է ցոյց տալու Զարեանի նախորդ գովասանքներուն եւ ներկայ քննադատութեան միջեւ առկայ հակասութիւններ(38): Զարեան, իր կարգին, պատասխան մը գրեց, ինչպէս կ'իմանանք Ստ. Զօրեանի 1925 Յունուար 20 նամակէն. —

«Ինչպէս երեւում է Գիւրջեանի յօդուածին առանձին նշանակութիւն էք տըւել: Ի զուր: Կարծում եմ զարմանալու եւ զայրանալու կարիք չկայ: Գիւրջեանի յօդուածն իր էութեամբ թիւրիմացութեան պէս մի բան է: Հիմնական միտքը անհեթեթ: Նրա տրամաբանութիւնը սա է. – որովհետեւ X–ը, ասենք, առաջ գովել է Z–ի մի գործը, յետոյ նրա մասին, մի այլ գործի առիթով, չի կարող մի այլ կարծիք յայտնել: Ցիմար տրամաբանութիւն: Եւ դրա համար խօսել էտիկայից – բանից — առնուաղն [1 բառ անընթեռնլի] է նրա կողմից:

Ձեր պատասխանը Զուբարը ստացել է: Կը տպի, եթէ "Նոր–Ակօս"ը չընդհատուի: Դրա համար մի մտածէք»(39):

Ձենք գիտեր թէ պատասխանը տըպուած է, սակայն փաստ մըն է, որ մինչեւ այդ թուականը Զարեան կապի մէջ էր մամուլին հետ: 1925 Փետր. 28–ին Շիրվանզադէ կը խնդրէր իրմէ, որ մանրամասն հաղորդէր «Խորհրդային Հայաստանի այն ամսագրի մասին, որին աւելի յարմար է աշխատակցելու: Մի փոքրիկ գրուածք ունեմ ուղարկելու»(40):

Սակայն, կապը սկսած էր թուլնալ: Զօրեան յիշեալ նամակին մէջ հարց կու տար. —

«Ձեր թղթակցութիւնները ինչո՞ւ չէք շարունակում: Գրեցէք այդտեղի գրական – գեղարուեստական կեանքի մասին: Ի՞նչ նոր նշանաւոր գրողներ, գիտնականներ եւ գիտեր կան: Այս բոլորի մասին արժէ մի ինֆորմացիոն թղթակցութիւն գրել»(41):

Ցիշեալ հարցի կողքին, լուսանցքի վըրայ, Զարեանի ձեռագիր նշում մը ձըգած է. —

«Տխո՞ւր ինձ կ'սպասեն»:

Ըստ Ա. Պատմագրեանի, Փարիզի մէջ «առաջին շրջանում նա իրեն շատ մօտ էր պահում Սովետական շրջանակների հայ պաշտօնեաների հետ: Ամէնուրեք հիացումով էր պատմում Հայաստանի ամբողջ տարածքի վրայ կատարուող շինարարական, մշակութային վերելքը եւ խանդավառութեամբ էր պատմում այդ մարզերում կատարուած նուաճումների մասին, որպէս հետեւանք սովետական կարգերի»(42):

Սակայն, ի՞նչ էր շինարարութեան մասին Զարեանի բուն կեցուածքը: Թէեւ ի յետսագունէ, բայց շատ կարեւոր է 1931 Մարտ 20–ին Զօպանեանին գրած իր ընդարձակ նամակէն հետեւեալ հատուածը. —

«Զնայած դրան, ես եւս ձեզ նման կարծում եմ որ եղածը նիւթապէս ամէն բանով պէտք է պաշտպանել, խուսափել արկածախնդրութիւններից եւ ուժ տալ "շինարարութեան": Բայց նաեւ պէտք է փրկել հայ անհատի ազատ ոգին, թէ չէ վաղը, մանաւանդ մեծամասնական սիստեմի յաջողութեան պարագային, մենք իբրեւ ինքնուրոյն տարր, իբրեւ ազգ կը կորչենք, ինչպէս կորչում ենք Ամերիկայում: Վաղը Ռուսաստանը պիտի դառնայ աւելի կլանող քան Ամերիկան եւ ոչ մի վերացական սահման մեզ չպիտի կարողանայ պաշտպանել, եթէ ազատ ոգին, խոր ազգային գիտակցութիւնը մեռնի մեր մէջ»(43):

Հասկնալի է, որ Զարեան զօրավիգ կը կանգնէր նիւթական բարգաւաճումին («շինարարութիւն»), բայց բարոյական ●▸

Fonds A.R.A.M

բարգաւաճումին («ազատ ոգի», խմա՛ ազատ մշակոյթ) պայմանը կը դնէր։

Իր կարգին, Վ. Թէքէեան 1925 Նոյեմբեր 8-ին Գահիրէէն կը գրէր Լ. Սեւրմէլեանին. —

«Զարեանը մեծ charlatan մըն է, որ գողցուած փայլակներ կ'արձակէ երբեմն։ Թէեւ փայլակներ գողնալն ալ արժանիք մըն է՝ բայց եթէ լուցկի մը վառէր եւ լուցկին ինք շինած ըլլար՝ ես աւելի լաւ պիտի տեսնէի իր դէմքը։ Ապացոյց որ charlatan մըն է, — հազիւ երկու տարի Հայաստան մնալէ վերջ միջոցը գտաւ ու Եւրոպա նետեց ինքզինքը, ուր կ'ապրի Հայաստանի կառավարութեան գովեստը կարդալով...»(44)։

Չենք գիտեր ի՞նչ տեսակ «գովեստ կը կարդար» Զարեան արտասահմանեան իր սկզբնական շրջանին, բայց այդ պահուն հաւանաբար արդէն խզած էր կապերը։ Թէքէեանի վկայութիւնը, յարձակումէն անկախ, կարեւոր է իբրեւ անդրադարձ գործակցութեան։ Ան այն աստիճանի էր, որ 1925 Յունուար 3-ին, Արշակ Չօպանեանի գրական գործունէութեան 35-ամեակի հանդիսութեան (Փարիզ), Հայաստանի լուսաւորութեան կոմիսար Ասքանազ Մռաւեանի անունով ողջոյնի խօսք կ'արտասանէ Զարեանը(45)։

Այդ ելոյթը, իր կարգին, խնդրայարոյց կէտ մը ունեցած է, ինչպէս կը պարզուի Չօպանեանի յոբելենական յանձնախումբի նախագահ Շիրվանզադէի հետեւեալ նամակէն, զոր Փետրուար 21-ին ուղղած է Զարեանին. —

«Նոր միայն կարդացի "Բանւոր-Պարիզ" լրագրի մէջ Չօպանեանի յոբելեանի առթիւ գրուած յօդուածը, ուր, ի միջի այլոց ասուած է, թէ դու քո մեծ բանաւոր ուղերձի վերջը պ. Մռաւեանի կողմից ես խորհուրդ տուել յոբելեարին "այսուհետեւ բացի գրականութիւնից ուրիշ գործով չը զբաղուել"։ Ես շատ լաւ յիշում եմ որ այդ խօսքերը դու ասացիր ոչ Մռավեանի (sic), այլ քո կողմից։ Արդ՝ խորհուրդ եմ տալիս քեզ անմիջապէս այդ սխալը հերքել քո ստորագրութեամբ նոյն լրագրի մէջ։ Այդ պահանջում է գրական էտիկան։ Միեւնոյն ժամանակ խնդրում եմ քո ճառը գրել և ուղարկել ինձ առանձին գրքոյկի մէջ տեղաւորելու համար»(46)։

Այդ գրքոյկը, որքան մեզի յայտնի է, լոյս տեսած չէ։ Յետագայ պրպտումները երեւան կը հանեն «Բանւոր-Փարիզ»ի կապուած դէպքը եւ Զարեանի հակազդեցութիւնը Շիրվանզադէի թելադրանքին նկատմամբ։

ԽԶՈՒՄԸ

Ժամանակագրական կարգով Հայաստանի հետ կապուած իր յաջորդ երեւումը —ցարդ մեզի տրամադրելի նիւթերուն հիման վրայ— Փարիզի հայ արուեստագէտներու եւ գրողներու ընկերակցութեան մը կազմակերպական աշխատանքին մասնակցութիւնն է։

Այդ ընկերակցութեան նախապատրաստական ժողովը տեղի ունեցած է Մարտ 1925-ին։ Նախաձեռնող յանձնախումբը (Զապէլ Եսայեան, Զարեան, Երուանդ Քոչար, Արա Սարգսեան եւ ուրիշներ) հրաւէր ուղղած է Փարիզի հայ մտաւորականներուն, որուն ընդառաջած են 26 հոգի։ Ժողովին, Զարեան զեկուցում մը տուած է Հայաստանի մշակութային կեանքի մասին, իսկ Զ. Եսայեան ներկայացուցած է որոշումնագիր մը, զոր նախաձեռնող յանձնախումբը պատրաստած էր։ Հոն կ'որոշուէր. —

ա) Կազմել հայ արուեստագէտներու եւ գրողներու ընկերութիւն մը, որ պիտի օժանդակէր Հայաստանի մշակութային գործին, կապ հաստատէր հայրենի ու սփիւռքահայ արուեստագէտներու միջեւ, եւ «մշակութային ճակատ» մը ըստեղծէր գաղութներուն մէջ.

բ) «Ողջունել Խորհրդային Հայաստանի բանուորագիւղացիական կառավարութիւնը, անոր տարած շինարարական աշխատանքին համար».

գ) Ողջունել հայրենի մտաւորականները եւ արուեստագէտները։

Առաջին յօդուածը ընդհանուր հաւանութեան արժանացած է, սակայն երկրորդը բուռն վէճի դուռ բացած է, որմէ ետք քուէի դրուելով մեծամասնութեամբ ընդունուած է։ Յետոյ ընտրուած է յանձնախումբ մը (Զ. Եսայեան, Կ. Զարեան, Ե. Քոչար, Ռաֆայէլ Շիշմանեան եւ Զատիկ Խանզատեան), որ պիտի մշակէր միութեան կանոնագիրը եւ զայն ներկայացնէր վաւերացումի ժողովի մը, որ պիտի ընտրէր միութեան կեդր. վարչութիւնը(47)։

Այդ միութիւնը, որ փրօ-խորհրդահայ գիծ ունենալու կոչուած էր, վերջնական հաստատում չէ ունեցած, քանի որ իր հետքը չկայ յետագային։ 1926-ի սկիզբը ծնունդ առած է «Անի» հայ արուեստագէտներու խմբակցութիւնը, որ կը թուի թէ կապ չունէր անոր հետ։

Ինչո՞ւ տեղի ունեցած է խզումը։

Աշոտ Պատմագրեան յուշագրութեան մէջ գրած է հաւանաբար լսելի վարկած մը, —այդ շրջանին ինք Պէյլին էր—, ըստ որուն «Զարեան ակնկալութիւններով էր եկել արտասահման. նա հետապնդում էր, որ իրեն սովետական հիւպատոսի պաշտօն տրուի Մարսէյլում կամ Ֆրանսիական ուրիշ որեւէ քաղաքում։ Այդ ուղղութեամբ նա չէր քաշւում բացէ ի բաց արտայայտուելու, որպէս յարմարագոյն թեկնածու այդ պաշտօնի համար, որովհետեւ, բացի հայերէնից, տիրապետում էր նաեւ ռուսերէնին, ֆրանսերէնին եւ իտալերէնին։ Այդ ուղղութեամբ Զարեանը բաւական դռներ բախեց, շատ աշխատանք տարաւ. բայց յայտնի եղաւ, որ Սովետական Միութիւնը հիւպատոս չպիտի պահէ Ֆրանսիայի որեւէ քաղաքում, ըստ երկու երկրների միջեւ կայացած համաձայնութեան։ Այդ ժամանակ Զարեանը փորձեց սովետական դեսպանատնում մի պաշտօն ձեռք բերել, որը նոյնպէս չյաջողուեց»(48)։

Իր կարգին, Արծրունի կը գրէ. —

«Այդ նոյն "Համլէտ"ը ինչ ինչ կարմիր յոյսերով եկաւ արտասահման։ Իր սպասելիքները չիրականացան։ Զարեանին ճանաչողը չպիտի զարմանայ, որ նա փետուրները փոխելով՝ ոխերիմ թշնամի դարձաւ իր երգած կարգերի»(49)։

Այս բոլոր վերագրումները դեռ կը սպասեն փաստական ապացոյցներու։

Պատմագրեան այդ անյաջող փորձերուն հետեւանքը կը նկատէ «Անցորդը եւ իր ճամբան»ի հրատարակութիւնը «Հայրենիք» ամսագրին մէջ 1926-էն սկսեալ։ Ամէն պարագայի մէջ, յիշենք, որ Զարեանի առաջարկը՝ «Անցորդը...» հրատարակելու, որոշ վերապահութեամբ դիմաւորուեցաւ ամսագրի խմբագիր Ռուբէն Դարբինեանի կողմէ։ 1926 Յուլիս 17 թուակիր նամակով Դարբինեան կը գրէր. —

«Հարկաւ "Հայրենիք" ուրախութեամբ պիտի տպէ Ձեր Հայաստանի տպաւորութիւններն ու ապրումները։ Թիւրիմացութեանց առաջքն առնելու համար, սակայն, կ'ուզէի Ձեզ նախազգուշացնել, որ Ձեր այդ յուշատետրի մէջ Դաշնակցութեան աննպաստ տենդենց չպէտք է լինի։ Դուք անշուշտ կը հասկնաք, որ "Հայրենիք" իբրեւ Դաշնակցութեան օրկան չի կարող իր ընդհանուր սկզբունքներուն եւ քաղաքականութեան հակառակ գրութիւններ տպել։ Եթէ Ձեր յուշատետրը այդ տեսակէտէն ալ ընդունելի լինի մեզ համար, կը կարծեմ, թէ ոչ միայն արգելք մը չպիտի լինի զայն տպելու, այլ մեծ ընդունելութիւն պիտի գտնէ Ձեր գրուածքը»(50)։

Այս գործը, ըստ Պատմագրեանի, «ամբողջապէս ծանր քննադատութիւն, հեգնանք ու ծաղր էր Հայաստանի կարգերի եւ կառավարութեան դէմ։ (...) Սովորական մէկը չէր եւ ուստի իր գրութիւնները նկատուեցին կշիռ ու արժէք ունեցող, եւ որպէս, իբրեւ թէ, ականատեսի վկայութիւն՝ առատ ջուր հասցնելով հակահայաստանեան քարոզչութեան ջրաղացին»(51)։

Գրագէտին շուրջ միշտ գոյութիւն պիտի ունենար վերապահութիւն մը, ինչպէս կը տեսնուի Ռ. Տէր-Մինասեանի 1930 Մարտ 6-ի նամակէն, ուղղուած՝ Ռ. Դարբինեանին. —

«Բարեբախտաբար, նա նիւթական թէ այլ պատճառներով վերջերս, քու եւ Աւետիքի [Ահարոնեան] շնորհիւ, մեր սազը սկսեց նուագել։ Մեզ հետաքրքիր չէ լինելու նրա անձը, այլ նրա տուած արդիւնքը, որը եղաւ օգտաւէտ մանաւանդ "Հ." ամսագրի մէջ տպուած "Անցորդը եւ իր ճամբան"։ Չպիտի թոյլ տալ որ մի նոր "անցորդ" գրուի մեզ հակառակ։ Եւ դա կարող է լինել, եթէ մենք չգուրգուրանք եւ, չխրախուսենք նրան։

Այդ մարդը Դաշնակցական չէ, բայց երգը եւ հոգին Դաշնակցական է։ Մարդուն պէտք է կերակրել, խրախուսել, որ միշտ երգէ եւ, որովհետեւ մեզնից չէ նա, աւելի պէտք է գուրգուրալ, քան մերոնց։ Նրան շատ երգել տալ՝ նա ինքն էլ կը կերտուի մեր մտայնութեան մէջ եւ կը դառնայ մեզմէ։ Իսկ շատ երգել տալու համար, նրա հանդէպ պէտք է լինել փափկանկատ եւ տղավարձք վճարել աւելի քան մերոնց։ Այս վերջինը խիստ կարեւոր է։ Նա կ'ապրի միայն գրիչով։ Նեղութիւնը նրան կարող է խաթարել, մեզնից հեռացնել։ Նեղութիւնից ազատուելով՝ նա կը լինի անկաշկանդ եւ կ'երգէ անխաթար կերպով մեր հայրենիքը։ Եւ եթէ նա մեր ձեռքից գնայ, մեղքը իրանը չէ, այլ մեր անշնորհքութիւնը»(52)։

Ամէն բանէ վեր, Ռ. Տէր-Մինասեան ճիշդ դիտողութիւն մը կ'ընէր, որ ընդհանրապէս անտեսուած է. —

«Մեզ հետաքրքիր չի լինելու նրա անձը, այլ նրա տուած արդիւնքը»։

Տարիներու հեռաւորութենէն դիտելով անցեալը, գիտենք, որ Զարեանի գրածը՝ գեղարուեստական իր բուն որակէն զատ, անկշիռ եւ անարժէք չէր, այլ բաւականին ճիշդ կերպով կը պատկերացնէր ժամանակաշրջանի խորհրդահայ կեանքը։ Բնական է, որ քաղաքական նպատակներով պիտի օգտագործուէր։ Յամենայնդէպս, ո՛չ «Անցորդը...» եւ ոչ ալ «Բանկօօպը...» գրուեցան քաղաքական մեկնակէտերով։ Եւ ասիկա մեծագոյն գրաւականն է ցոյց տալու համար, որ Զարեան յանկարծ «շրջադարձ» չէ ըրած դէպի հակախորհրդային դիրքեր։

Վ. Մ.

Պուէնոս-Այրէս

---

(1) Lawrence Durrell, *Constant Zarian, —Triple Exile*, "Ararat", Spring 1994, 35 (reprinted from «The Poetry Review», 1, 1952). Հմմտ. հայերէն թարգմանութիւնը՝ Լօրէնս Տըրէլ, *Կոստան Զարեան. եռակի աքսորեալը*, «Գրական Թերթ», 10 Մայիս 1991, 3։

(2) Գ. Ղարիբջանեան, *Կամոն արտասահմանի մէջ* (ռուսերէն), Երեւան, 1983, 76-80։

(3) Կոստան Զարեան, *Երեւանում*, «Նորք», երկրորդ գիրք, 1923, 94։

(4) Ա. Արծրունի, *Ամօ՛թ, հազար ամօթ*, «Յառաջ», 8 Ապրիլ 1932, 2։

(5) Կ. Զարեան, *Երկեր*, Անթիլիաս, 1975, 133։

(6) Արծրունի, *նշ. աշխ.*, 2։

(7) Բ. Թաշճեան, *Կոստան Զարեան. իր սերունդին վերջին անփոխարինելի ներկայացուցիչը*, «Զուարթնոց», 1 Ապրիլ 1960, 1։

(8) Արծրունի, *նշ. աշխ.*, 2։

(9) Զարեան, *Երկեր*, 133։

(10) Մ.Ս.Ա., *Աշոտ Արծրունի* (1902-1979), «Արմենիա», 8 Յունիս 1989, 4։

(11) Թաշճեան, *նշ. աշխ.*, 1։

(12) ԳԱԹ, ԳԼՖ, թիւ 2679. տե՛ս Վ. Մատթէոսեան, *Կոստան Զարեանի նամակները «Երեք երգեր»ու առիթով*, «Հանդէս Ամսօրեայ», 1-12, 1993, 256։

(13) Աշոտ Պատմագրեան, *Իմ յուշերից*, Պէյրութ, 1978, 119։

(14) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 44. տե՛ս. Վ. Մատթէոսեան, *Մեծ ճնշումներէն առաջ*, «Յառաջ — Միտք եւ Արուեստ», Յուլիս 1996, 4։

(15) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 31։

(16) *Անդ*։

(17) Զարեան, *Երկեր*, 359։

(18) Կոստան Զարեան, *Բանկօօպը եւ մամութի ոսկորները*, Անթիլիաս, 1987, 448։

(19) Զարեան, *Երկեր*, 359։

(20) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 79։

(21) ԳԱԹ, ԱԶՖ, Ա. բաժին, թիւ 2132։ Բացի վերջին նախադասութենէն, մնացեալը տե՛ս. Վ. Մատթէոսեան, *Կոստան Զարեանի վերյայտնութիւնը*, «Բազմավէպ», 1-2, 1991, 277-278։

(22) Գառնիկ Ստեփանեան, *Կենսագրական բառարան*, հ. Գ., գիրք Ի, Երեւան, 1990, 166։

(23) Կ. Զարեան, *Բանկօօպը...*, 436-440։

(24) Հմմտ. *Հայկական Սովետական Հանրագիտարան*, հ. 2, Երեւան, 1975, 379 (յօդուած՝ Յ. Կարապետեանի). Գառնիկ Ստեփանեան, *Կենսագրական բառարան*, հ. Ա., Երեւան, 1973, 193։

(25) Զարեան, *Բանկօօպը...*, 440։

(26) ԳԱԹ, ԱԶՖ, թիւ 2158։

(27) Վահան Թէքէեան, *Նամականի*, Լոս-Անճըլըս, 1983, 277։

(28) Մատթէոսեան, *Մեծ ճնշումներէն...*, 4։

(29) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 31։

(30) Մատթէոսեան, *Մեծ ճնշումներէն...*, 4։

(31) Կ. Զարեան, *Խորհրդային Միութիւնը վենետիկեան ցուցահանդէսում*, «Նոր Ակօս», 16 Սեպտեմբեր 1924, 188-189։

(32) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 31։

(33) Ռուբէն Զարեան, *Յուշապատում*, գիրք երկրորդ, Երեւան, 1977, 295։

(34) Զարեան, *Երկեր*, 111։

(35) Պատմագրեան, *նշ. աշխ.*, 119-120 :6

(36) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 31։

(37) Կոստան Զարեան, *Վենետիկի միջազգային կերպարուեստի ցուցահանդէսը, Հայ նկարչութիւնը Վենետիկի միջազգային պատկերահանդէսում, Վենետիկի պատկերահանդէսի շուրջը*, «Նոր Ակօս», 5 Դեկտեմբեր 1924, 290-294։

(38) Գ. Գիւրջեան, *Ո՞ւր է պրոֆեսիոնալ էտիկան*, «Նոր Ակօս», 5 Նոյեմբեր եւ 5 Դեկտեմբեր 1924, 256-258, 294-297։

(39) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 31։

(40) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 79։

(41) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 31։

(42) Պատմագրեան, *նշ. աշխ.*, 119։

(43) ԳԱԹ, ԱԶՖ, թիւ 2158։

(44) Թէքէեան, *նշ. աշխ.*, 286։

(45) Կարլեն Դալլաքեան, *Արշակ Չօպանեան*, Երեւան, 1987, 391։

(46) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 79։

(47) *Գրական միութիւն մը Փարիզի մէջ*, «Նաւասարդ», Ապրիլ 1925, 63։

(48) Պատմագրեան, *նշ. աշխ.*, 119։

(49) Արծրունի, *նշ. աշխ.*, 2։

(50) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 25. տե՛ս Վ. Մատթէոսեան, *Կոստան Զարեան և «Հայրենիք». առաջին շրջան (1925-1945)*, «Յառաջ — Միտք եւ Արուեստ», Փետրուար 1995, 1։

(51) Պատմագրեան, *նշ. աշխ.*, 119-120։

(52) *Մեր աշխատակիցներու նամակները*, «Հայրենիք», Նոյեմբեր 1963, 22։

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ
ԱՊՐԻԼ 6
DIMANCHE
6 AVRIL
1997

LE NUMERO : 5,00 F.

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 225

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL.: 01.47.70.86.60 FAX : 01.48.00.06.70
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.100 Ֆ. — Վեցամսեայ : 560 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.400 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
1.250 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 5,00 Ֆ.

72րդ ՏԱՐԻ — Թիւ 19.087 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 72e ANNEE — N° 19.087

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹԵՆԷՆ ՆԵՐՍ, ԻՐԱԿԱՆՈՒԹԵՆԷՆ ԱՆԴԻՆ

Գրեց՝

ՇԱՀԱՐԱԶ

Եզակիութիւն մը, որուն համար բնութիւնն ու առարկաները միշտ յայտնելիք մը ունին: Խօսքը կը վերաբերի Ճորճօ Մորանտիի (1890–1964):

Քիչ է թիւը այն նկարիչներուն, որոնք անշարժ բնութիւնը դարձուցած են իրենց արուեստին հիմնական նիւթը: Աւելի քիչ է թիւը անոնց՝ որոնք այս «չէզոք» նիւթը հասցուցած են նկարչական, արտայայտչական եւ զգայական բարձրագոյն կէտի, նուաճելով բիւրեղացած բանաստեղծականութիւն: Այսպէս, անոնք կերտած են աշխարհ մը որ, զուգահեռելով հանդերձ իրականին, անշօշափելի գոյացութիւն մը կը ներկայացնէ, որ կը գտնուի միայն պաստառին վրայ, նկարիչին ամենախոր մտքերն ու յոյզերը փոխանցող: Անոր հաղորդուելու համար, հարկ է բանականութեամբ, ոգիով եւ զգայութեամբ վերանալ իրականութենէն ու մտնել այն աշխարհէն ներս՝ զոր արուեստագէտը կը ներկայացնէ, կը պատկերէ: Ալիքներու ելեւէջներուն յանձնուելու նման բան մը, թողլով որ անոնք, իրենց կախարդական շարժումով, մեզ անջատեն կայուն գետնէն և իրենց ծփանքով փոխադրեն վայրեր, ուր իշխողը անդորրն է և յաւիտենականութեան տարածք, բայց կարելի զգայութիւնը: Եւ ի՞նչ է այդ զուգահեռ աշխարհը, եթէ ոչ նոր տարածքի մը փորձարկումը, ուր ժամանակը կանգ կ'առնէ, ուր կարելին եւ անկարելին, իրականն ու անիրականը անվերջօրէն իրարու կը ներթափանցեն եւ իրարմով կը սնանին, անհունի, անսահմանի եւ յաւիտենականութեան գաղափարը եւ զգայութիւնը առաջադրող, որոնք ամէն բոպէ մեզի կ'ընկերանան, նոյնիսկ երբ անոնց մասին չենք մտածեր:

20–րդ դարու վարպետներուն մէջ, Մորանտի այն նկարիչն է, որ անշարժ բնութեան կու տայ բանաստեղծական, քընարական եւ մտերմիկ արտայայտութիւն ինչ որ, 18–րդ դարուն, իր առաջին կիրարկումը գտած էր յանձին Ժան Պ. Ս. Շարտէնի: Մինչ այդ, անշարժ բնութիւնը, գլխաւորաբար, եղած էր մանրամասնօրէն նկարագրական, իրականին հարազատ վերարտադրութիւնը, առանց նուաճելու նկարչական իւրովի անդրադարձում: Իսկ Շարտէնէն աւելի քան դար մը ետք, Փօլ Սէզանի տեսիլքը այնքան կը պայմանաւորէ անշարժ բնութեամբ որ մինչեւ իսկ, երբ Էքսի վարպետը մարդկային կերպարներ եւ կամ բնանկարներ կ'երկնէ, կարծէք անշարժ բնութիւն է որ կը նկարէ, քանի ամէն ինչ իրեն համար կը դառնայ կառոյց մը, ձեւերու եւ ծաւալներու համոյթ մը: Շարտէնի, Սէզանի եւ Մորանտիի պաստառներուն հաղուագիւտութիւնը կը թելադրէ թէ զգայական եւ բանական անսովոր յատկութիւն հարկաւոր է, իրագործելու համար արուեստ մը՝ որ նոյն ատեն ըլլայ պարզ եւ խորունկ, նուրբ եւ ուժեղ, ներդրաւող բայց ոչ զգացական, բարդ բայց ընկալելի, իմացական բայց ոչ անհաղորդ, մատչելի բայց ոչ հասարակ:

Իսկութեամբ, խոր մարդկայնութիւն մը առաջնորդած է այս երկնողները, իրենց, ձեւերուն եւ ծաւալներուն «անտեսանելի» յարաբերումներուն մէջ նշմարելու ներքին կապ մը: Կարծէք իրերը, պըտուղները, բոյսերը եւ այլազան դոյքերը անշարժ էութիւններ ըլլալով հանդերձ, գաղտնի ալիքներով է որ իրարու կը հաղորդուին ու մեզի կը շշնջան իրենց կեանքին, առօրեային, ապրումներուն եւ ներաշխարհին մասին: Իբրեւ թէ նոյնացում մը տեղի ունենայ արուեստագէտին եւ անոնց միջեւ, ապա, արուեստագէտին միջոցաւ, անոնց եւ դիտողներուն միջեւ: Ուստի անհատ որ հեռու կը մնայ իրերուն հետ այս հաղորդումէն՝ կը կորսնցնէ մաս մը անհունին դրոշմէն, զոր իւրաքանչիւր էութիւն, շարժուն կամ անշարժ, իր մէջ կը կրէ:

***

1907–ին, Մորանտի երբ կ'աշակերտէր ծննդավայր Պոլոնիա քաղաքի գեղարուեստից կաճառին, դեռ ծանօթ չէ արդիական մեծ նկարիչներու գործերուն: Քանի մը տարի ետք է որ (նախքան, 1913–ին, իր ուսումնաշրջանին աւարտը), սեւ–ճերմակ վերատպութիւններ կը տեսնէ տպաւորապաշտ կարգ մը վարպետներու գործերէն եւ յատկապէս կը տպաւորուի Սէզանի նկարներով: Էքսի վարպետին երկերուն մէջ Մորանտի կը գտնէ կերպարական աննախընթաց լուծումներ, որոնք իր աչքին աւելի ցցուն կը դառնան՝ սեւով իրենց վերատպութեամբ:

Այդ շրջանին մասին, Մորանտի կ'ըսէ. «Իտալիոյ մէջ ոչ մէկը, իմ սերունդիս երիտասարդ նկարիչներէն, իր հրայրքով ինծմէ աւելի ուշադիր էր ֆրանսական նկարչութեան ձեռք բերած նոր արդիւնքներուն... Սէզանի, Մոնէի, Սէօրայի վարքին»: 1911–էն մեզի հասած իր առաջին պաստառներէն մին (այդ շրջանին ինք կը փճացնէ բազմաթիւ գործեր), ամայի բնանկար մը ներկայացնող, ոչ միայն նկարիչին երանգային նախասիրութիւնները կը յայտնէ (մոխրագոյն, ճիթագոյն կանաչ, սրճագոյն, ճերմակ, հողագոյն դեղին) այլ՝ իր տարածուն հատուածներով, քառածքային եւ կըշռադատուած վրձնահարուածով, համառօտագծութեամբ, մթնոլորտով և միջոցային կուռութեամբ, մօտէն կը յիշեցնէ Սէզանի կարգ մը պաստառները, 1870–ի շուրջ իրագործուած, յատկապէս Էսթաքէն տեսարաններ պատկերող: Իսկ Մորանտիէն երկու գործեր, «Ծաղիկներ» եւ «Ձիւնոտ տեսարան՝ Պոլոնիա» (երկուքն ալ 1913–էն), կը հաստատեն, ըստ երեւոյթին սեւ–ճերմակ վերատպութիւնները իր տեսնելէն ետք, որդեգրումը Սէզանի հասուն շրջանի ոճին, թէ՛ որպէս նըկարը կառուցանելու գործընթաց ու նկարելակերպ եւ թէ՛ որպէս տեսիլք եւ միջոցային կազմակերպում: Նոյնն է պարագան 1915–ի «Լուղորդուհիներ»ուն, մինչ տարի մը առաջ իրագործուած ուղղահայեաց «Անշարժ բնութիւն»ը (Արդի Արուեստի Թանգարան, Փարիզ), իր կըտրատումներով եւ անկիւնաւոր ձեւերով, իր տուրքը կու տայ նաեւ խորանարդապաշտութեան, պարագայ մը՝ որ կը յայտնէ Մորանտիի նկարչական ըմբռնողութեան արագ յառաջխաղացքը, հաղորդակից դառնալով ժամանակուան յառաջապահ շարժումներուն:

Ինչ որ ուշադրութիւն կը գրաւէ նաեւ, երեւոյթն է որ, ինքնակերտման այս շրջանէն իսկ, Մորանտի արմատապէս կը լուծէ ենթանիւթի հարցը, քանի անշարժ բնութիւնն ու բնանկարը կը դառնան իր արուեստին գլխաւոր առարկան: Այս ձեւով, ինք հաւատարիմ կը մնայ դասականութեան, բայց կը միտի զայն ներկայացնել արդիական տուեալներով: Այս ուղղութեամբ, իր շփումը ապագայապաշտներուն եւ, ապա, յատկապէս բնազանցապաշտներուն հետ, իր իմացականութիւնն ու տեսիլքը կը բանայ անիրական տարածք–միջոցին վրայ՝ անըջային, առեղծուածային եւ վերացականութիւնը ընդգրկող: Այսպէս եթէ ապագայապաշտութիւնը փառաբանումը կ'ընէ նոր ժամանակներու ուժականութեան, միտելով անցեալը քանդել՝ փոխարէնը նորը կերտելու համար, բնազանցապաշտութիւնը կը հետապնդէ մարդուն հոգեվիճակին ու կացութեան ներկայացումը, որպէս հետեւանք ճարտարարուեստականութեան ստեղծած նոր պայմաններուն, որոնցմէ գլխաւորը՝ օտարումը: Մարդը կը դառնայ առկախուած էութիւն մը, խորհրդաւոր հորիզոններու դէմ յանդիման գտնուող էակ մը, մեքենայ մը կամ՝ առարկաներէ կազմուած, անդէմ, քարացած համոյթ մը, անկենդան շրջապատի մը մէջ: Սակայն մինչ ապագայապաշտութիւնը, դեղարուեստականօրէն, կը գործէ նոր կարելիութիւններու փնտռտուքին ուղղութեամբ, արդի ժամանակները յատկանշող արագութիւնը եւ շարժումը մարմնաւորող, բնազանցապաշտութիւնը կ'որդեգրէ պատմողական ձեւը, լայնօրէն օգտագործելով խորհրդանշաններու դրոյթը: Այսպէս, մինչ ապագայապաշտութիւնը կը հետեւի տպաւորապաշտութեամբ սկիզբ առած դէպի ապագայ նայող ընթացքին, բնազանցապաշտութիւնը իր արմատները կը գտնէ խորհրդապաշտութեան մէջ: Սակայն երկդիմութիւնը, որպէս 20–րդ դարու արուեստը յատկանշող գլխաւոր տուեալներէն մին, կը բնորոշէ նաեւ բնազանցապաշտ դպրոցը որ, դասական, աւանդապահ պատմողականութեան եւ նըկարելակերպին կը զուգորդէ կերպարական արդի լուծումներ, խորանարդապաշտութենէն սերող, որ է՝ բնական տեսադաշտերու խախտումը եւ անոնց ազատ վերատեղաւորումը, ինչ որ սկիզբ առած էր Սէզանով:

Բնազանցապաշտութիւնը կը ձգտի յայտնիին եւ անյայտին հետ սկզբնական հանդիպումէ մը ծագած թարմ կամ հում զգայութիւններու եւ զարմացումի արտածման: Ճորճօ Տէ Քիրիքօ, այս դըպրոցին հայրը, կը գրէ. «Ամենատարօրինակ զգայութիւններէն մին, զոր նախապատմական շրջանը մեզի թողած ըլլայ, գուշակումի զգայութիւնն է: Եւ անիկա միշտ գոյութիւն պիտի ունենայ: Նման է յաւիտենական փորձարկումի մը, որպէս ապացոյց՝ տիեզերքի անիմաստ ըլլալուն: Առաջին մարդը ամէն տեղ գուշակումներու դէմ յանդիման պէտք է գտած ըլլայ ինքզինք եւ՝ ամէն քայլափոխի դողար»: Իսկ «Եթէ արուեստի գործ մը պէտք է անպայման անմահ ըլլայ, հարկ է որ ան լիովին անցնի մարդկայինի սահմանը. անոր մէջ ողջմտութիւնը եւ տրամաբանութիւնը պիտի պակսին: Այս ձեւով, պիտի մօտենցուի երազին եւ մանկական մտայնութեան»:

Նախնականութեան, մանկական մտայնութեան եւ երազին այս համատեղ տարրերը տեղի կ'ունենայ, պաստառին վրայ անբացատրելի երեւոյթներու եւ անպատասխան հարցադրումներու արծարծումով: Ներկայացուած պահերը հանդիսաւոր են, ճակատագրական, ինչպէս երբ մարդը, ուղիղ եւ անմիջական կերպով, գոյութենական իր հիմնական տագնապը կ'ապրի, կեանքը եւ մահը ընդգրկող, որու բերմամբ նկարին մէջ գիշերն ու ցերեկը կը մէկտեղուին եւ կարծէք ժամանակը կանգ կ'առնէ, կը ջնջուի, մինչ կենդանութեան եւ անկենդանութեան միջեւ սահմանը կը հալի: Սակայն դէպի մանկութիւն, երազ եւ նախնականութիւն նետուած այս կամուրջը ներկան, շրջապատը կամ աշխարհը մերժելու քայլ մը չէ՞ նաեւ: Փօլ Կօկէն, թերեւս առաջին արուեստագէտը նման ընթացք մը որդեգրող, ճարտարարուեստական, նիւթապաշտ եւ խաթարուած միջավայրէն խուսելու համար չէ՞ր որ նախնականութեան ապաւինեցաւ, անաղարտ դրախտը գտնելու համար՝ ովկէանեան կղզիներուն մէջ(*):

Բնազանցապաշտ արուեստագէտները կը ձգտին իրենց պաստառներուն մէջ ներկայացնելու նաեւ աշխարհ մը որ, ինչպէս գլխաւոր բնազանցապաշտներէն Գարլօ Գարրա կը գրէ, «արտայայտութիւնը ըլլայ կերպարական իրականութեան, պարզ եւ խորհրդաւոր, որպէս բնութեան մէկ եղելութիւնը... Ո՛չ կերպարական իրականութիւն մը իր սկզբնական վիճակին մէջ այլ՝ արտապատկերում մը, այնպիսի լոյսեր արձակող, որոնք կասեցնեն իրականութիւնն իսկ»: Այս մօտեցումով, իրերը եւ դոյքերը, որոնք մեծ տեղ ունին այս դպրոցի գործերուն մէջ, միայն իրենք զիրենք չէ որ կը ներկայացնեն այլ՝ խորհրդանիշեր կը դառնան կամ թելադրական, պատգամային «մարմին»ներ որոնք, նկարներուն մէջ տեղ գտած միւս տարրերուն միանալով, կը ստեղծեն խորհրդաւորութեան, առեղծուածի, առկախուածութեան եւ տարօրինակութեան համատեղում մը որ, եթէ նըկարչականօրէն նոր կիրարկում չառաջադրեր, բայց կը ստեղծէ աննախընթաց գոյացութիւն մը, ուր երազն ու իրականութիւնը իրարու կը ձուլուին, հակադրումները, հակասութիւնները եւ անկարելի յարաբերումները կը զուգորդուին, զարկ տալով երկդիմութեան վիճակին: Այսպէս պատկերը, ինչպէս կը գրէ Փիէր Ռըւերտի, բաղդատականէ մը չի ծնիր «այլ՝ իրարմէ աւելի կամ նուազ չափով հեռու գտնուող երկու իրականութիւններու մերձեցումէն: Որքան իրարու մօտեցող երկու իրականութիւններուն միջեւ կապը հեռաւոր ըլլայ եւ ճիշդ, այնքան աւելի ուժեղ պիտի ըլլայ պատկերը, ինչպէս եւ աւելի զգայական յատկութիւն ու բանաստեղծականութիւն պիտի ունենայ»:

***

Մորանտիի «Բնանկար»ը (1911), իր անմարդաբնակութեամբ, առանձնութեան հոգեվիճակով, իր խորհուրդով, կը յայտնէ նկարիչին մօտ անդրադարձման յատկութիւն մը, բնազանցական ընկալում մը, խոհական վերացում մը: Այսպէս, քանի մը տարի յետոյ երբ ինք ընտանի կը ▶

Fonds A.R.A.M

դառնայ բնազանցապաշտութեան եւ անոր կը յարէ, պարզ յուրացում մը չըներ այլ՝ կ'որդեգրէ խորացման եւ բիւրեղացման բնական ընթացք մը: 1916—ին նկարուած «Անշարժ բնութիւն»ը (Արդի Արուեստի Թանգարան, Նիւ—Եորք) եւ «Շիշեր եւ պտղաման»ը այս խողութիւնը կը պարզեն: Անոնց մէջ գործարկուած յանդուգն լուծումները, դէպի բնազանցականութիւն ինչպէս եւ դէպի վերացականութիւն ուղղուող, կը հաստատեն նաեւ թէ Մորանտի մուտք գործած է 20—րդ դարու արուեստէն ներս:

Այս զոյգ նկարներուն մէջ, միջոցը բաժնուած է հորիզոնական երեք երիզներու, իրերայաջորդ տեսողական երեք մակարդակներ ներկայացնող, որոնք կը յիշեցնեն քանի մը տասնամեակ առաջ կիրարկուած նոյնանման լուծումները, Ճէյմս Մ. Ուիսթլըրի կողմէ: Իրերը զետեղուած են միջանկեալ լայն երիզին վրան — դիմացը ինչ որ, իր այս երկդիմի դրութեամբ, անիրական տեսադաշտ մը կը ստեղծէ: Այստեղ, ներկայացումը, իրականութենէն մեկնելով, կը դառնայ անոր զտուած ու բիւրեղացած ակնարկութիւնը եւ ոչ թէ հարազատ պատկերումը: Լերկացումը, որ իր տիրական երեւումը ըրած էր 1911—ի «Բնանկար»ի պարագային, այս պաստառներուն մէջ եւս կը յայտնուի, ընկերակցըւած՝ ժուժկալութեամբ մը, որ քանդակային կշիռ կու տայ այս գործերուն: Բայց, ինչ որ յաւելեալ կերպով կը գրաւէ մեր ուշադրութիւնը, արդիականութեան շունչն է որ այս պաստառները կը տածեն, նկատի ունենալով որ եթէ 1911—ի «Բնանկար»ը, իր կատարումով, տարածուն վրձնահարուածներով, համառօտագծութեամբ եւ արտայայտչականութեամբ, կ'առընչուի արտայայտապաշտութեան և վայրենապաշտութեան, 1916ի զոյգ պաստառները, իրենց անիրական տարածք—միջոցով, միջնադարեան արուեստին արձագանգող իրենց բիւրեղացած լերկութեամբ կը զուգահեռին, օրինակ, Անտրէ Տըրէնի նոյն շրջանին իրագործած կարգ մը երկերուն, մինչ էականին թափանցելու եւ զայն տալու իրենց յատկութեամբ, կը մօտենան Քոնսթանթին Պրանքուզիի յղացքին: Իսկ, իրենց ուղղահայեաց եւ հորիզոնական կշռոյթով, մտածել կու տան Փիէթ Մոնտրիանի վերացականութեան մասին, մինչ մըթնոլորտով՝ խորհրդաւոր եւ անժամանակ, կը յայտնեն խոհական, բնազանցական վիճակ: Անոնց առնթեր, այն ինչ որ ցուն կերպով կը յատկանշէ Մորանտիի տեսիլքը, անոր դէմ առդիմութիւնն է, ինչպէս եւ իրերուն հորիզոնական տեղադրումը, անոնց ուղղահայեաց դիրքաւորումը, որոնց բերմամբ, տիրող կշռոյթը հորիզոնականն ու ուղղահայեացը կը դառնայ ուր, երբեմն տեղ գտած կարգ մը տարրերուն եւ ստուերներուն շեղակիութիւնը, կը մեղմացնէ տիրող կշռոյթը եւ, նոյն ատեն, յաւելեալ խորութիւն կու տայ տարածք—միջոցին:

Մորանտի կշռութային այս դրոյթը լայնօրէն կը կիրարկէ իր բնազանցապաշտ նկարներուն մէջ, 1918—1919 կարճ ժամանակաշրջանին իրագործուած: Այս պաստառները, սակայն, անշարժ բնութիւններ կը ներկայացնեն միայն, գոց միջոցի մը մէջ, սենեակի մը մէկ փոքր մասը եւ սեղանի մը մէկ հատուածը ներկայացնող (անոր վրայի իրերը եւ ասոնց ետին գտնուող պատը ընդգրկող) եւ կամ՝ բաց տուփ մը: Սակայն, երկու պարագաներուն, բնազանցական վիճակը տարբեր միջոցներով կ'իրագործուի: Առաջիններուն մէջ, ասիկա տեղի կ'ունենայ ետեւէն դիտուած ուսերով եւ անոնց վրայի ուռուցիկաձեւ գլուխներով (ըլլան անոնք լման կամ կիսուած, ինչպէս «Բնազանցապաշտ մեծ անշարժ բնութիւն» եւ «Անշարժ բնութիւն» պաստառներուն մէջ), որոնք, որպէս առարկայ, միւս իրերու կողքին զետեղուած եւ իրենց դիմաց գտնուող պատին դարձած են, որպէս անանցանելի սահման մը դիմագրաւողի կամ դիտողի դիրքին մէջ: Երկրորդ պարագային, բնազանցական վիճակը արտայայտողը միջոցին մէջ կեցած կամ որոշ բարձրութեան մը կանգ առած գունտերն են, ինչպէս եւ երիզներն ու ուղղահայեաց տարրերը: Այս տարածք—միջոցը ճգողականութենէ զերծ է, ուր այս տարրերէն մէկը, փայտեայ առարկայ մը, իր շրջանակէն տարբեր շուք կու տայ իր ետին գտնուող մակերեսին վրայ, յաւելեալ կերպով շեշտելու խորհուրդի ըզգայնութիւնը եւ անկարելիին կարելի ըլլալը՝ պաստառին վրայ ներկայացուած աշխարհին մէջ: Մինչ, այս շարքին մաս կազմող «Անշարժ բնութիւն»ին գծով (Էրմիթաժի Թանգարան, Ս. Պետերսբուրգ), Մորանտի կը մէկտեղէ ներկայացման երկու պարագաներն ալ:

Այս պաստառները, իրենց նկարելակերպով եւ երանգաւորումով (սրճագոյն, դեղին, ձիթագոյն կանաչ, ճերմակ եւ մոխրագոյն), յար եւ նման են Քարրայի մէկ խղանկարին, 1917—ին իրագործըւած, տարի մը առաջ՝ նախքան Մորանտիի որդեգրումը բնազանցապաշտութեան: Արդեօ՞ք վերջինը, այս օրինակէն մեկնելով յղացած է իր բնազանցապաշտ շարքը: Բայց Քարրայի գործին մէջ կը պակսին այն խորհուրդն ու վայելչութիւնը, որոնք կը յատկանշեն Մորանտիի այս գործերը, իրենց միջոցային կուռութեամբ, երկար գիծերով եւ շրջագիծերով ու իրականի եւ ոչ—իրականի, երկդիմիի եւ բազմիմաստի անոնց պարփակած եւ աւելի շեշտուած ակնարկութիւններով:

Շուրջ տարուան մը փորձարկումէ ետք Մորանտի, առանց փոխելու իր այս գործերուն գծային, հարթ մակերեսներու եւ ստուերալոյսի դասական դրոյթը, կը նկարէ նաեւ երկու անշարժ բնութիւններ, որոնց մէջ իրական տարածք—միջոցն է որ կը ներկայացնէ ու կարծէք կը վերադառնայ երկրայինին, տեսանելի՝ եւ ոչ թէ երեւակայական իրականութեան: Սակայն, իր այս շարքին առթած հմայքը բաւական էր որ Տէ Քիրիքօ, այս նկարներուն մասին քանի մը տարի յետոյ գրէր թէ անոնց մէջ, իրենց անշարժութեամբ մեզի մեռած թուացող բաները Մորանտիի «կ'երեւին իրենց ամէնէն սփոփելի երեւոյթով, որ է՝ յաւիտենականը: Ինք այս ձեւով կը մասնակցի եւրոպական վերջին շրջանի արուեստին քնարականութեան, այսինքն՝ ամենասովորական իրերուն բնազանցական յատկութեան շեշտումին»:

Բնազանցապաշտ նկարչութեան որդեգրումով Մորանտի, նկարելակերպի իմաստով, իր ընթացքին հակոտնեայ քայլ մը առած էր, լքելով խայտացող, կենսունակ եւ զգայական դրոյթը ու յարելով կանոնապաշտ իրագործման, ուր տիրողը յստակ, կանոնաւոր եւ ճշգրիտ շրջագիծերն են ու ողորկ, միակերպ մակերեսները: Սակայն շուտով ինք յստակատեսութիւնը կ'ունենայ եզրակացնելու թէ, պատմողականութիւնը եւ գրականական պատկերումը իր խառնուածքին չեն համապատասխաներ: 1920—ին, երբ երեսուն տարեկան է, կը կատարէ վերջնական եզրայանգում մը, որ է՝ իրականութիւնը նկարել եւ ոչ թէ երեւակայականը, երազայինը, քանի իր աչքին եւ մտքին, իրականութիւնը կը պարփակէր բաներ զորս ուրիշներ դեռ չէին տեսած, նշմարած կամ անոնց անդրադարձած:

***

Առաջին Մեծ Պատերազմը, իր աննախընթաց աւերով, ողբերգութիւններով եւ անհեթեթութեամբ, իր խոր անդրադարձը ունեցաւ նաեւ արուեստի մարզին վրայ, որ գտնուեցաւ հիմնական անկիւնադարձի մը դէմ յանդիման: Պատերազմին հետեւանքները, անոր հանդէպ գեղարուեստական հակազդեցութիւնները այլազան ձեւեր ստացան: Մինչ ՏԱՏԱ շարժումը հեգնանքի, ծաղրի, խաղի, գրգռումի, քանդումի, մերժողապաշտութեան դիմեց, անդին՝ պահպանողական հոսանքը, անցեալի պատկերային եւ բարձր նկատուած արուեստը վերակենդանացնելու միտումով, նոր թափ ըստացաւ: Սակայն Մորանտի երբեք չէր լքած պատկերայնութիւնը: Ինք զերծ մընաց այն հակասութիւններէն որոնք բնորոշեցին այլ ստեղծագործողներ, պատերազմեան եւ յետպատերազմեան տարիներուն: Ասոնք, կամ յառաջապահ իրենց ընթացքը ամբողջութեամբ լքեցին, վերադառնալով աւանդապահ արուեստին եւ կամ՝ տարուբերեցան իրարու հակադրուող արտայայտչական ձեւերու եւ մտածողութիւններու միջեւ: Մորանտիի արագ վերադարձը, դէպի շօշափելի իրականութիւն, երկու տարուան բնազանցապաշտ երկնումէ ետք, ունի շարունակութեան մը բնոյթը քան թէ բեկումի: Սակայն միայնութիւնը, ինքնամփոփումը եւ խոհականութիւնը, որոնք տիրող վիճակը կազմած էին ցարդ իր նկարած գործերուն, աւելի կը շեշտուին ու (եթէ ընդունինք հոգեբանական եւ՝ արուեստագէտին ու նկարուած ենթանիւթին հետ նոյնանալուն վարկածը) կը պայմանաւորեն Մորանտիի յառաջիկայ եւ աւարտական շրջանի երկնումը, յատկապէս համադրումի իմաստով, երբ իրերը կուռօրէն իրարու կը փարին ու կը զօդուին, իրենք իրեցմով ապրող խումբի մը նըման, կարծէք աւելի լաւ պաշտպանուելու դուրսի աշխարհին դէմ եւ զայն դիմագրաւելու: Այս իմաստով, «բեկում»ը որ տեղի կ'ունենայ, Մորանտիին և դուրսի աշխարհին միջեւ է, այնպիսի խաղաղ եւ խոր գիտակցութեամբ մը՝ որ կը բնորոշէ իմաստութեան բարձր մակարդակի մը նուաճումը, իր ուղին գտած, իր գոյութենական հարցը լուծած եւ ամէն ինչ յստակ տեսնող անձ մը:

Յետ—բնազանցապաշտ հանգրուանին, Մորանտիի մօտ շարունակականութիւնը իր արտայայտութիւնը կը գտնէ, օրինակ, «Ծաղիկներ»ով (1920): Այստեղ նըկարիչը կը կրկնէ կերպառական այն լուծումը զոր կիրարկած էր նոյն խորագիրը կրող երկու նկարներու մէջ, 1916—ին եւ 1918—ին իրագործուած: Ծաղկամանը եւ անոր մէջ դրուած ծաղիկները կը գըտնուին պաստառին ճիշդ կեդրոնը, մինչ ետեւի հորիզոնական գիծը՝ ծաղկամանը կրող յատակը կը բաժնէ յետնամասէն: Այս ձեւով, համադրումի պարզագոյն կերպն էր զոր Մորանտի կը գործարկէ որ, եթէ փոխաբերականօրէն միայն գիծերով պատկերուի, խաչ մը կը ներկայացնէ: Սակայն, 1924—ի «Անշարժ բընութիւն»ը, ոսկեգոյնի, մոխրագոյնի, ճերմակի եւ հողագոյն կարմիրի իր թովիչ ներդաշնակութեամբ եւ հարուստ կառոյցով, աւելի յառաջացած յղացք մը կը պարզէ, որ երեւան կու գայ այլազան մակարդակներէ բաղկացած համադրումին, ինչպէս եւ տարրերուն նկարչականօրէն բնապաշտ ներկայացման մէջ: Այստեղ Մորանտի զեղջած է մանրամասնութիւնները, կեդրոնանալու համար միայն ընդհանուր ձեւակազմերուն վրայ, որու բերմամբ իրերը ուրուականներու կը նըմանին. խիստ յատուկ լուծում մը՝ որ արդելք կ'ըլլայ համադրումին, իր դասականութեամբ եւ աւանդապաշտութեամբ, ճապաղութեան մէջ իյնալու: Նոյնն է պարագան 1929—ին նկարուած այլ «Անշարժ բնութիւն»ի մը (Մարիա Սոֆֆիչի հաւաքածոյ, Ֆլորանս): Այս տարիներուն, Մորանտի վերջնականապէս կը լուծէ կատարման հարցը, որդեգրելով շարժուն, անմիջական վրձնահարուածի եւ մարմնոտ ներկի նկարելակերպը (այժմ Ժան Պ. Ք. Քորոյի նկարչութեան հանդէպ իր հետաքրքրութիւնը յայտնող), ինչ որ կը կիրարկէ նաեւ բնանկարներուն մէջ մինչ, որպէս երանգաւորում, կ'օգտագործէ գլխաւորաբար մեղմ գոյներ:

Այսպէս, իւրաքանչիւր տարր, Մորանտիի համար նախ կը դառնայ ձեւ, ծաւալ եւ գոյն: Ինք նկատի կ'ունենայ անոնց ընդհանուր կառոյցը եւ կշռութային դերը, համադրումին ամբողջականութեան մէջ: Անոնց «անորոշ» եւ շարժուն շրջագիծերը կենսունակութիւն մը կու տան իրերուն որոնք կը դառնան ապրող էութիւններ, ուրկէ՝ անոնց անմիջական թելադրականութիւնը: Սակայն, ինչ որ յաւելեալ կերպով Մորանտիի արուեստին արդիականութիւնը կը շեշտէ, անոր մէջ գործարկուող գունային յարաբերումներն են եւ համադրողական հնարքները: Ասոնց միջոցաւ է որ ինք անշարժ բնութիւնը կը նկարէ՝ ինչպէս ոչ մէկը իրմէ առաջ: Մորանտի գոյները կ'օգտագործէ այնպէս ինչպէս Մոնտրիան այսինքն՝ գոյնը իր լիարժէք արտայայտութիւնը կը ստանայ եւ իրեն յատուկ տեղը կը գրաւէ պաստառին վրայ՝ մեկնած միջոցային, համադրողական եւ կերպառական հրամայականներէ ու՝ ոչ թէ նկարագրական, յարդարական կամ ներկայացուցչական: Ասոր կողքին, կան եզակի լուծումներ, որոնք յատուկ կերպով կը բնորոշեն Մորանտիի յղացքը: Մին, այն է որ, ինք միջոցային եւ տեսողական աննախընթաց «զուգադիպութիւն»ներ կը նշմարէ եւ կը ներկայացնէ, օրինակ, երբ սեղանին ետեւի ծիրը կը միանայ իրերու գագաթներուն, իսկ առջեւինը՝ անոնց մաս կազմող տուփի ստորամասին, ինչպէս 1953—ի «Անշարժ բընութիւն թէյագաւաթներով»ին մէջ (Ֆետերիքօ Լէումանն հաւաքածոյ): Այլ տեղ, իրերը դրուած են սեղանին անկիւնին եւ ուղղահայեաց «գիծ» մը իրարու կը միացնէ համադրումին աջ շրջագիծն ու սեղանին աջ եզրը, ինչ որ ցոյց կու տայ 1950—ին նկարուած «Անշարժ բնութիւն»ը (Քրոյկըր հաւաքածոյ, Ժընեւ) ուր, եթէ պահ մը անտեսենք իրերը որպէս այդ, կը գտնուինք ամբողջովին վերացական գործի մը դէմ յանդիման:

Երկրորդ ուշագրաւ կէտը, համադըրողական եւ կառուցային տարբեր բնոյթ ունի: Մորանտի երկրաչափական խըտացուած ձեւի մը մէջ կը պարփակէ իրերը: Օրինակ, 1957—ին նկարուած «Անշարժ Բնութիւն»ի մը մէջ (Աուկուսթօ Ճովանարտի հաւաքածոյ, Միլանօ) այդ ձեւը ուղղահայեաց ուղղանկիւն մըն է: Նոյնն է պարագան 1957—ին իրագործըւած այլ «Անշարժ Բնութիւն»ի մը (Արուեստասրահ, Համպուրկ), մինչ նոյն տարուան պատկանող ուրիշ «Անշարժ բնութիւն»ի մը մէջ (Արուեստասրահ, Վատիկան) ուղղանկիւնը կը դառնայ հորիզոնական: Երրորդ յատկանշական կէտը, որուն անդրադարձանք, իրերու շաղկապումն է եւ անոնց համախմբումը, խտացուած ձեւով՝ իբրեւ թէ անոնց դիրկընդխառնուելն կամ մէկը միւսին յենարան մը դառնայ ու միասին կազմեն միակոյտ եւ կուռ ամբողջութիւն մը: Չորրորդ յատկանշական կէտը կը կայանայ ձեւերը եւ գոյները իրարու նոյնացնելու գործարկման մէջ: Այսպէս, իրերը եւ անոնց միջեւ գտնուող միջանկեալ ձեւերը նոյն կարեւորութիւնը կը ստանան թէ՛ երանգային եւ թէ՛ համադրողական իմաստով:

Մորանտի իր անշարժ բնութիւններուն մէջ է որ առաւելագոյն կերպով իր նըկարչական յղացքը կ'իրագործէ: Գլխաւոր պատճառը թերեւս այն է որ, անոնց պարագային եւ՝ հակառակը բնանկարներուն (հիմնապէս տուներ եւ ծառեր համախմբող), ինք կարելիութիւնը ունի, իրենց այլազանութեամբ աւելի հոն իրերը տեղափոխելու, վերամիացնելու եւ երանգաւորելու այն ձեւով որ տուեալ պահու մը կը փափաքի, ըստ իր յղացքին կամ տեսիլքին, մինչ բնանկարներու գծով, ինք պայմանաւորուած է տըրեալներով եւ գիծերով՝ այնպէս ինչպէս բնութիւնը ինքը կը ներկայացնէ, առանց որ Մորանտի անոնց վրայ միջամտելու եւ զանոնք տեղաշարժելու նոյն կարելիութիւնը ունենայ: Սակայն, մինչեւ իսկ երբ բնանկար մը կը նկարէ, Մորանտի տուները նկատի կ'ունենայ որպէս կառոյցներ եւ ձեւեր, որպէս «տուփ»եր, որոնք խտացեալ ձեւով իրարու կը շաղկապուին, ինչպէս առարկաները՝ իր անշարժ բնութիւններուն մէջ: Այս պարագան յատկանշող լաւագոյն օրինակներէն է 1961—ին նկարուած «Կրիցցանայէն տեսարան»ը (Արուեստի Թանգարան, Վինթըրթուր): Բայց, կան բնանկարներ, ինչպէս 1954—ին պատկանող «Թաղային բակ, Ֆոնտացցա»ն (Մանիանի—Ռոքքա հիմնարկ, Մամիանօ, Փարմա) եւ 1961—ի «Բնանկար»ը (Ռիքքարտօ Եուքէր հաւաքածոյ, Միլանօ), որոնց մէջ Մորանտի միջոցային այնպիսի լուծումներ կը կիրարկէ որոնք, իրենց լայնատարած միագոյն տարածութիւններով, կը զուգահեռին նոյն ըմբռնումով յղացուած վերացապաշտ գործերու, Գոյնի Դաշտի եւ նուազապաշտ դպրոցներուն յատուկ:

Ջրաներկի մարզին մէջ, Մորանտի նոյնպէս կը կիրարկէ արդիական լուծումներ, որդեգրելով բծապաշտ յղացքը, թէ՛ անշարժ բնութիւններուն եւ թէ՛ բնանկարներուն գծով: Անշարժ բնութիւններուն մէջ, իրերը եւ յետնամասը կը դառնան միատարածք բիծեր, երբեմն նոյն նկարին մէջ մէկտեղուած մինչ, այլ տեղեր, միատարածք բիծերուն կ'ընկերանան գիծեր եւ երիզներ, ուրիշ առարկայի մը կամ առարկաներու շրջագիծին միայն մէկ մասը ներկայացնող: Ասոնք իրարու միջեւ կը ստեղծեն միջոցային յարաբերումներ, ուր «պարապ» մասերը նոյնքան կարեւորութիւն կը ստանան որքան «լեցուն»ները: Սակայն, իր փորագրծութիւններուն մէջ, Մորանտի նուազ նորարար կ'երեւի երբ, թէ՛ աշխատելակերպով եւ թէ՛ համադրումով, աւելի մօտ կը գտնուի աւանդապահութեան: Սակայն ինչ փոյթ: Մորանտիի նկարչական հետեւողականութիւնը կը ստեղծէ հաստատուն արուեստ մը, խաղաղօրէն ներդաշնակ, այլ վարպետներու նման ապացուցանելով որ նկարչական բարձրագոյն արտայայտութիւն ձեռք բերելու համար, պարզութիւնը ամէնէն ուղիղ ճամբան է:

ՇԱՀԱՐԱՋ

Այս յօդուածը գրուած է Մորանտիի նուիրուած վերջին ցուցահանդէսին առթիւ (Fondation Dina Vierny — Musée Aristide Maillol, du 5 décembre 1996 au 15 février 1997):

(*) Տե՛ս. մեր գրութիւնը «Հասունութենէն՝ դէպի սկիզբ», «Յառաջ», 1997, Ապրիլ 5:

Fonds A.R.A.M

Le coton

ou le saint suaire du peuple

la vraie image de Michelet

Le coton joue un rôle fondamental dans le livre de Michelet, en ce qu'il constitue la trame même du texte, qu'il en est son matériau et qu'il donne à voir, qu'il révèle, au sens photographique, le portrait du peuple que l'auteur veut rendre, à la manière, dit-il, de Rembrandt(1). Le coton peut-être considéré comme un élément métonymique en ce qu'il développe le peuple et qu'il est la toile de fond du livre-tableau. En mentionnant l'importance cruciale du coton dans son livre, Michelet montre qu'il fabrique un livre qui n'est pas livresque mais qui produit l'image effective du Peuple, son portrait vivant, en lui donnant vie. Grâce au linge de coton, Michelet transforme le livre en une sorte de Véronique, il produit, à l'instar du Christ, un autoportrait qui est aussi le vrai portrait du peuple, sa «vera icona», faite de sang et de sueur(2).

L'indicialité : la Véronique et le linge de coton

Michelet réalise un vrai portrait de la France à partir de ce qu'il appelle une «enquête sur le vif», laquelle consiste à prendre en considération des indices négligés par ceux qui ont des visions globales et généralisatrices rendues par les statistiques. Le coton constitue l'un de ces indices, il est, dans son apparente insignifiance, un révélateur historique, une chose «digne de toute attention». Il surgit, et ce n'est sans doute pas par hasard, comme un exemple qui atteint l'exemplarité dans cette «enquête *sur le vif*», engendrant l'apparition et l'impression du vrai portrait du peuple, sa vera icona. Michelet refuse la valeur des chiffres, se distancie des statistiques qui présentent de faux portraits. Il préfère se pencher sur les indices pour déceler l'émergence de changements sociaux révélateurs du peuple. Le coton indice majeur, détient, outre son pouvoir révélateur, une force motrice dès lors que son acquisition entraîne des changements à la fois esthétiques et éthiques. Apparemment insignifiant, l'usage du coton est une clef de lecture, un élément à prendre au sérieux, un phénomène «grave», que Michelet aborde d'emblée, c'est-à-dire dès le début de l'ouvrage, dans la dédicace à Edgar Quinet, ou moment où il présente tous les éléments constitutifs(3) du tableau qu'il élabore en prenant Rembrandt pour modèle, non sans avoir auparavant affirmé que lui-même et Quinet représentaient «les deux faces modernes du Peuple, et son récent avènement»(4). Ce qui autorise Quinet et Michelet à parler du peuple et en son nom est leur appartenance, le contact et la contiguïté qu'ils entretiennent avec lui. Ils en sont donc bien, en tant que double face, la face par excellence, comme la Véronique est elle-même, par un jeu de revers et de transparence, une double face donnant la gravure inimitable de LA face, celle du Christ(5). Ce qui caractérise cette face, ce en quoi elle se distingue du portrait, est son pouvoir métonymique. Louis Marin a montré que l'ordre indiciel est cela même qui distingue la Véronique des autres portraits ou du portrait en général. Alors que le portrait relève de la représentation et se rattache à un ordre métaphorique, l'image du Christ, son impression correspond à l'inscription de «Dieu invisible dans le cœur». Soulignant l'importance de l'impression qu'il considère comme une «notion-pivot», Louis Marin ajoute: «la seule relation possible de l'image invisible spirituelle à l'intérieur de l'homme ne saurait être iconique par métaphore ou transfert représentatif, mais d'inscription et de gravure, par contact indiciel»(6). L'ouvrage de Michelet, qui consiste justement en la recherche de l'image intérieure cachée par la forme extérieure(7), procède de l'ordre indiciel, tel que l'a défini Peirce et, à sa suite, Omar Calabrese dans une analyse de la Véronique de Zurbaran(8). Michelet en tant qu'il se fonde sur la mémoire et sur l'indice (particulièrement celui du coton) considéré comme clef de lecture de l'Histoire, réalise une image indicielle: «l'image indicielle fonctionne comme substitut de l'objet de référence parce que cet indice prend métonymiquement la place de l'objet (l'empreinte pour l'auteur de celle-ci)»(9). Michelet présente un livre portrait, la face du peuple, par un processus métonymique, mettant en contiguïté le livre, l'auteur et même, d'une certaine manière le Christ, ainsi que le lecteur, le peuple ou la France. A l'instar du Christ, dont il a l'Imitation en mémoire(10) et auquel il ne craint du reste pas de se comparer(11), Michelet, prétend donner, sur le mode même du rachat, parce qu'il est en contact direct avec lui et qu'il a souffert comme lui, la vraie image du peuple: «Et moi, qui en suis sorti, moi qui ai vécu avec lui, travaillé, souffert avec lui, qui plus qu'un autre ai acheté le droit de dire que je le connais, je viens poser contre tous la personnalité du peuple(12). Au fondement du livre se trouve la mémoire, des souvenirs tels que l'*Imitation*, le Musée des Monuments français, son ami Poinsot et l'atelier de typographie, souvenirs de base que Michelet appelle des «impressions d'enfance», expression qu'il faut prendre à la lettre, dans son rapport intime avec l'imprimerie elle même liée à l'activité du tissage. La dédicace à Quinet constitue une interprétation, ou une citation cryptée de l'avertissement au lecteur de Montaigne, ce qui est une manière pour Michelet, d'affirmer la matérialité de son livre autoportrait auquel il apporte un supplément de matérialité en affirmant que le livre est, avant tout, un objet de fabrique : «Avant de faire des livres, j'en ai *composé* matériellement; j'ai assemblé des lettres avant d'assembler des idées»(13). Cet assemblage des idées et des lettres trouve son équivalent dans le tissage.

Le tissu du texte

L'expérience à la base de l'écriture, le travail de composition typographique exercé par Michelet enfant se situe dans un lieu, l'atelier, une cave sombre dans laquelle travaille également une araignée. Loin de considérer l'animal comme une créature répugnante ou inquiétante, Michelet la décrit bien plutôt comme un modèle et un compagnon de travail; l'«araignée laborieuse» se trouve immanquablement dans l'atelier, travaille près de Michelet et plus que lui»(14).

L'aspect positif du travail de l'araignée devient transposé, par la suite, dans l'activité du tissage et de la filature à laquelle Michelet fait référence dans la 3ème partie du livre, au IIIème chapitre intitulé «De l'association»(15). D'emblée, l'association se trouve exemplifiée par le travail de l'entrelacs, celui du filet de pêche normand qui apparaît comme modèle historique, esthétique, social et même psychologique de l'association. C'est la trame de la France à jamais imprimée dans la tapisserie de Bayeux à laquelle il faudrait redonner vie. La tapisserie se trouve convoquée, par sa figure et par sa matière, pour exhorter la Fance industrielle à vaincre le machinisme de l'Angleterre, comme Guillaume avait vaincu Harold. En incluant le matériau et le style,

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle de Lisbonne

Michelet augmente considérablement la portée de l'utilisation référentielle de la tapisserie qui n'est pas tant là pour servir d'illustration que pour réapparaître, vivante, dans sa texture et s'entrelacer ainsi à la texture du texte, montrer, par la matière, le propos du livre, par l'artisanat de la broderie, l'artisanat typographique.

Michelet attribue dignité et noblesse au travail de la tapisserie, il en fait une activité manuelle valorisée socialement et esthétiquement en ce qu'elle est produite par des «femmes distinguées»(16). Simultanément, il établit une ressemblance entre la tapisserie et son travail de compositeur typographe, ce qui lui permet, d'une part, d'affirmer que l'imagination reste libre et se développe par ce genre d'activité manuelle qui n'exige ni concentration ni force(17), et, d'autre part, plus subtilement, d'anoblir la typographie, de lui donner, au sens propre, ses lettres de noblesse. La distinction accordée au travail typographique par le détour du tissage, activité noble et stimulus de l'imagination, pourra, par la suite, être étendue à tout le travail artisanal dont tous les domaines relèvent, pour Michelet, du même principe. La référence à la tapisserie de Bayeux permet en outre d'insister sur la prédominance de l'image dans la pensée et le travail d'écriture. Le travail typographique, en tant qu'il ressortit au visage, permet à Michelet de palier à «son incapacité musicale» en s'appropriant, par le détour d'un rythme arachnéen et d'un local dont l'obscurité encourage l'imagination, le chant quasi inaudible ou franchement muet des *lollards*, un chant chanté «en esprit» et qui ne peut donc plus trahir aucune «incapacité musicale»(18). Michelet rapporte la naissance du chant du lollard au rythme créé par le mouvement des tisserands dans un lieu sombre, «les caves misérables de Lille et de la Flandre», qui deviennent, par ce «chant pauvre et simple, petit chant de nourrice», l'équivalent d'une église: «Ta cave est une église». Semblable au tissage, la typographie ne peut donc que soutenir le «mouvement spirituel», tout comme l'atelier de typographie, semblable à celui des *lollards*, favorise, par ses ombres, l'imagination et le rêve, au contraire des vastes ateliers anglais aveuglant les hommes de leur lumière crue(19). Le tableau peint par Michelet, un tableau d'ombres à la Rembrandt représentant la France dans une nudité supportable bien qu'il s'agisse d'une anatomie, apparaît indissociale du lieu dans lequel il se peint et qui ressemble au tableau. L'atelier du peintre Michelet se trouve reproduit dans le tableau du portrait de la France qui est aussi un portrait de Michelet. De même, parallèlement, tous les mauvais portraits de la France, cette succession de tableaux cruels et hyperréels sont, eux aussi, la transposition du lieu dans lequel ils ont été peints, ils sont faits dans des ateliers où règnent la haine et l'ennui, où il est devenu impossible de rêver et où, tout simplement, on ne peut plus voir. Ce sont des tableaux réalisés dans des lieux où il n'y a plus de vision possible, des tableaux peints par des yeux blessés qui renvoient une image cruelle. La différence qui existe entre les ateliers de tissage est la même que celle existant entre des ateliers de peinture, et les toiles tissées qui en proviennent témoignent de cette différence, comme en témoignent les toiles peintes.

Le coton : preuve du réel

Plus qu'un phénomène extérieur qui serait pris en considération dans l'analyse historique, le coton fait partie du peuple, c'est-à-dire aussi du portrait du peuple présenté dans le livre. Lorsque Michelet prétend donner le vrai portrait du peuple, il est confronté à la question du nu. Le modèle à peindre, le peuple (la France), est-il nu ? Est-il vraiment aussi nu que le veulent tous ces mauvais peintres-écrivains qui le représentent sans le connaître? Si Michelet considère l'usage du linge de coton comme un événement crucial, c'est parce que le coton fait partie du portrait au sujet duquel il faut décider entre le nu et l'habillé. L'erreur des auteurs français consiste à avoir peint la France nue. Comme le coton, le nu est un indice «grave» : «La France a cela de grave contre elle, qu'elle se montre nue aux nations. Les autres, en quelque sorte, restent vêtues, haillées»(20).

Une opposition s'établit entre les mauvais portraits, ceux qu'exécutent des peintres qui, ne voulant pas rendre le réel, peignent de l'hyperréel, et le vrai portrait du peuple réalisé dans le livre. Le coton intervient comme preuve de réalité dans cette opposition qui renvoie à la question esthétique —et contemporaine de Michelet— de la représentation du réel, du réalisme. C'est après avoir souligné son intérêt pour le coton —indice apparemment insignifiant— que Michelet critique la nudité de la France dans les portraits hyperréels qui exhibent les défauts de la peau. L'articulation du texte, le fait que la référence au coton précède le refus de la nudité, met en évidence une opposition coton/peau dans laquelle le coton dépasse le rôle économique et acquiert une valeur esthétique. Alors même que les mauvais peintres montrent une nudité monstrueuse à laquelle ils donnent le nom de «peuple», dans la réalité, dans les faits, ce peuple est en train de se vêtir de coton, il est habillé. L'acquisition du «linge de coton» —fait économique «grave», repérable («vers 1842»), observable et visible— apparaît donc comme l'élément principal permettant de dénoncer les portraits anamorphiques et monstrueux du peuple.

Le peuple, —c'est-à-dire la France—, essentiellement paysan sue et saigne (21) et, par un phénomène de contagion, la vision de ces souffrances provoque, elle aussi, la sueur sur le front de l'observateur(22).

L'effet magique ou l'efficace du coton

Le coton occupe une place fondamentale en ce qu'il constitue le support de l'image du réel, qu'il est la condition de ►

Fonds A.R.A.M

sa visibilité. L'acquisition du coton est cela même qui rend visible l'idéal démocratique mis en place par la Révolution française, faisant du peuple un idéal du Christ, unique et souffrant pour l'éternité(23). La visibilité du peuple, l'apparition de son portrait sur le linge de coton, procède d'une certaine magie et donne lieu à des effets thérapeutiques.

L'acquisition du coton surgit comme un événement instantané, brutal, un choc dont la seule explication réside dans l'inexplicable magie de la sonorité d'une formule déclanchant la consommation et le mouvement vital :

«*La filature était aux abois. Elle étouffait; les magasins crevaient, nul écoulement. Le fabricant terrifié n'osant ni travailler, ni chômer avec ses dévorantes machines; l'usure ne chôme pas; il faisait des demi-journées, et il encombrait l'encombrement. Les prix baissaient, en vain; nouvelles baisses, jusqu'à ce que le coton fût tombé à six sols... Là, il y eut une chose inattendue. Ce mot six sols, fut un réveil. Des millions d'acheteurs, de pauvres gens qui n'achetaient jamais, se mirent en mouvement. On vit alors quel immense et puissant consommateur est le peuple, quand il s'en mêle. Les magasins furent vidés d'un coup. Les machines se remirent à travailler avec furie; les cheminées fumèrent...*»(24).

L'allitération opère la jonction des deux termes en un seul mot, «ce mot *six sols*», dont la sonorité fait le sens et provoque une réaction chez le peuple, toujours sensible aux effets sonores, comme ceux des rimes, par exemple, qui peuvent se vider de sens au point d'aboutir au contresens. Ainsi, la rime entre Marat et Garat engendre-t-elle une association adéquate quant à la sonorité mais incongrue quant à l'Histoire, montrant le pouvoir prédominant du son sur le sens(25).

Une fois acquis, le linge de coton a des effets esthétiques et purificateurs. Michelet repère, dans son apparition et son utilisation, une évolution des mœurs, de l'hygiène et du goût dont la femme est l'agent principal. La femme, en achetant du linge de coton, éloigne doublement le mari de la débauche; d'une part, elle canalise l'argent que le mari aurait dépensé au cabaret et, d'autre part, elle piège le mari, le capture, grâce au décor plus coquet du foyer transformé en «petit intérieur» propre, attachant, agréable», le dispensant d'aller au cabaret(26). C'est également à travers la robe de coton de la femme que la France est ressuscitée: «Toute femme portait jadis une robe bleue ou noire qu'elle gardait dix ans sans la laver, de peur qu'elle ne s'en allât en lambeaux. Aujourd'hui, son mari, pauvre ouvrier, au prix d'une journée de travail, la couvre d'un vêtement de fleurs. Tout ce peuple de femmes qui présente sur nos promenades une éblouissante iris de mille couleurs, naguère était en deuil». Parallèlement à la résurrection, s'opère la catharsis, l'accès de l'homme à la moralité, à la dignité, par la nécessité de faire correspondre son intériorité à la beauté nouvelle de son enveloppe extérieure : «l'habit impose à celui même qui le porte; il veut en être digne, et s'efforce d'y répondre par sa tenue morale»(27).

Le coton devient, par conséquent, au sens littéral, la trame du tableau, sa toile de fond et la trame du livre qui se veut le portrait du peuple. Le coton, support du portrait du peuple, le met en présence, le rend visible:

«*Ces changements qu'on croit futiles, ont une portée immense. Ce ne sont pas là de simples améliorations matérielles, c'est un progrès du peuple dans l'extérieur et l'apparence, sur lesquels les hommes se jugent entre eux; c'est, pour ainsi parler*, l'égalité visible. *Il s'élève par-là à des idées nouvelles qu'autrement il n'atteignait pas...*»(28).

En se vêtant, le peuple imprime son portrait, fait de sueur et de sang, et révèle l'idéal de fraternité et d'égalité. Le livre, par lequel Michelet rhabille le peuple que les mauvais peintres veulent présenter dans une nudité monstrueuse, le livre donc, équivaut, du même coup, au coton. Non seulement le livre devient le vêtement du peuple, mais il entretient un rapport direct, métonymique avec le coton puisqu'il se base sur la lecture indicielle de l'acquisition du coton. Le livre, intitulé *Le Peuple*, apparaît comme le linge sur lequel se présente la réalité du peuple, son vrai portrait, marqué de sueur et de sang. Opérant l'association entre le Christ, le peuple, la France et lui-même, Michelet offre ainsi un livre linge qui procède du contact direct avec le peuple, un suaire portant la vraie image. Il reproduit dans le contexte démocratique post-révolutionnaire, le modèle indépassable de tout portrait qu'est le saint suaire, il fabrique une image réelle et réaliste qui s'impose et agit, pour cela-même qu'elle ressortit à la Véronique, comme un modèle simultanément esthétique, moral et spirituel.

---

(1) *Michelet*, Le Peuple, *Introduction et notes par Paul Viallaneix, Paris, Garnier-Flammarion*, 1974, *p.* 63 : «...il faut des yeux faits à cette douce lumière, des yeux pour voir dans l'obscur, dans le petit et dans l'humble, et le cœur aussi aide à voir dans ces recoins du foyer et ces ombres de Rembrandt».

(2) *Cf. par exemple, la définition qu'en donnait Antoine Furetière* : «Véronique, est aussi un tableau ou image de la face de Nostre Seigneur peinte sur un mouchoir, telle qu'elle se peignit sur celuy de Ste. *Véronique*, qui était une femme de Jerusalem qui donna à Jesus-Christ le voile de toile qui luy couvroit la teste pour s'essuyer le visage tout couvert de sang & de sueur, quant on le menoit au Calvaire. Cette image a été apportée à Rome du temps de Vespasien; & et on dit qu'elle guerit Tite de la ladrerie, si-tost qu'il l'eut regardée. Nicod tient que ce mot vient de *vera icon* ou *vraye image*». Dictionnaire Universel, *Chez Arnout et Reinier Leers, La Haye*, 1690, *t. III*.

(3) Le Peuple, *p.* 59. *Il importe, dans le cadre de notre analyse, de citer le passage en question* : «Mon enquête *sur le vif* m'apprit de même beaucoup de choses qui ne sont point dans les statistiques. J'en citerai une, que l'on trouvera peut-être indifférente, mais qui pour moi est importante, digne de toute attention. C'est l'immense acquisition du linge de coton qu'on faite les ménages pauvres vers 1842, quoique les salaires aient baissé, ou tout au moins diminué de valeur par la diminution naturelle du prix de l'argent. Ce fait, grave en lui-même, comme progrès dans la propreté qui tient à tant d'autres vertus, l'est plus encore en ce qu'il prouve une fixité croissante dans le ménage et la famille, l'influence surtout de la femme qui, gagnant peu par elle-même, ne peut faire cette dépense qu'en y appliquant une partie du salaire de l'homme. La femme, dans ces ménages, c'est l'économie, l'ordre, la providence. Tout influence qu'elle gagne, est un progrès dans la moralité».

(4) Le Peuple, *p.* 57.

(5) *Cf. Louis Marin*, «*Masque et portrait: sur la signification d'une image et son illustration au XVIII siècle*», Rencontres de l'Ecole du Louvre — Image et signification, *Paris, La Documentation française*, 1983, *p.* 169 : «la toile-masque du portrait impossible devient par impression *à son revers* (et je souligne le terme) le portrait lui-même: instant d'identification, par contact et impression, du visage et du masque, instant qui constitue le portrait. Le portrait est un masque et un visage, c'est un visage devenu portrait par "masquage" et c'est en retournant la toile imprimée par le visage que le roi d'Edesse pourra contempler le divin portrait, qu'il verra alors au revers de toile devenu endroit comme l'intérieur du "masque". Son geste réalisera ce qu'effectue toute réflexion catoptrique, mais avec ce supplément que ce qui est vu n'est pas l'extérieur d'une face, le découvert d'un visage mais le creux d'un masque».

(6) Op. cit., *p.* 170.

(7) Le Peuple, *p.* 63. «Celui qui se contente de voir l'extérieur, de peindre la forme, ne saura pas même la voir : pour la voir avec justesse, pour la traduire fidèlement, il faut savoir ce qu'elle couvre; nulle peinture sans anatomie».

(8) *C. S. Peirce* Textes fondamentaux de sémiotique, *Paris, Klincksieck*, 1987, *p.* 30 : «les représentations dans la relation à leurs objets consiste en une correspondance dans les faits; nous appellerons ces représentations des *indices ou signes et encore* : «Je définis un Indice comme étant un signe déterminé par son objet dynamique en vertu de la relation réelle qu'il entretient avec lui». *Cité par O. Ducrot et T. Todorov*, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, *Paris, du Seuil (points)*, 1972, *p.* 115.
Examinant les variantes de l'image divine, Omar Calabrese note qu'elles «assignent à l'effigie une nature et un rôle différents selon diverses fonctions» *classées, à la suite de Peirce, en trois fonctions de l'image qui suivent la gradation des trois niveaux du signe (Primarité, Secondarité, Tertiarité): iconique, indicielle et symbolique liées, respectivement, à la magie, à la mémoire et au culte. Cf.* «La Véronique de Zurbaran», *in* La Part de l'Œil, (*Médecine et Arts visuels*), *n°* 11, *Bruxelles*, 1995, *p.* 22.

(9) *Omar Calabrese*, Ibid., *p.* 23.

(10) Le Peuple, *p.* 67 : «Très solitaire et très libre, laissé tout à fait sur ma foi par l'indulgence excessive de mes parents, j'étais tout imaginatif. J'avais lu quelques volumes qui m'étaient tombés sous la main, une Mythologie, un Boileau, quelques pages de l'*Imitation*. (...) Comment dire l'état de rêve où me jetèrent ces premières paroles de l'*Imitation?* Je ne lisais pas, j'entendais... comme si cette voix douce et paternelle se fût adressée à moi-même... Je vois encore la grande chambre froide et démeublée, elle me parut vraiment éclairée d'une lueur mystérieuse... Je ne pus aller bien loin dans ce livre, ne comprenant pas le Christ, mais je sentis Dieu».

(11) *Michelet compare son lieu de naissance à l'Arche sainte; cf.* Le Peuple, *p.* 65 : «Je naquis en 1798, dans le chœur d'une église de religieuses, occupée alors par notre imprimerie; occupée, et non profanée; qu'est-ce que la Presse, au temps moderne, sinon l'arche sainte?». *Plus loin, il se présente, en tant que fils de son père, comme sauveur; cf. p.* 69: «Mais la foi avait toujours été grande dans notre famille: d'abord la foi dans mon père, à qui tous s'étaient immolés; puis la foi en moi; moi, je devais tout réparer, tout sauver...».

(12) Le Peuple, *p.* 63.

(13) Le Peuple, *p.* 58.

(14) Ibid., *p.* 68.

(15) Le Peuple, *p.* 210.

(16) Le Peuple, *p.* 66 : «J'ai connu plusieurs femmes distinguées qui disaient ne pouvoir bien penser, ni bien causer, qu'en faisant de la tapisserie». *Michelet notait par ailleurs, dans san* Journal, *le* 18 *juillet* 1842 : «Le travail des mains, je l'ai éprouvé, est une grande animation pour l'esprit, du moins pour l'imagination. Mme Dumesnil avait besoin, pour donner à la pensée toute son activité, de faire de la tapisserie. On se trompe, quand on croit que la plupart des métiers entravent l'intelligence». *Cité par J. Richer*, «*Jules Michelet et Albert Dürer*», La Gloire de Dürer - Colloque de Nice, *Paris, Klincksieck*, 1974, *p.* 190.

(17) *C'est par là également que Michelet insiste sur son lien à Rousseau lequel, ainsi qu'on le sait, aimait broder* : «Le tisserand des Pays-Bas, dans sa chambre humide, a les mais occupées, mais la pensée libre: le travail manuel est une condition de la libre pensée, comme le savait Jean-Jacques Rousseau». Cours au Collège de France, (*Publiées par Paul Viallaneix*), *Paris, Gallimard*, 1995, *t.* I, *pp.* 449-450.

(18) Le Peuple, *p.* 99 : «Les tisserands mystiques du moyen âge furent célèbres sous le nom de *lollards* parce qu'en effet, tout en travaillant, ils *lollaient*, chantaient à voix basse, ou du moins en esprit, quelque chant de nourrice. Le rythme de la navette, lancée et ramenée à temps égaux, s'associait au rythme du cœur; le soir, il se trouvait souvent qu'avec la toile, s'était tissée, aux mêmes nombres, un hymne, une complainte».

(19) Le Peuple, *p.* 100: «Ces vastes ateliers tout blancs, tout neufs, inondés de lumière, blessent l'œil accoutumé aux ombres d'un logis obscur. Là, nulle obscurité où la pensée se plonge, nul angle sombre où l'imagination puisse suspendre son rêve; point d'illusion possible, sous un tel jour, qui sans cesse avertit durement de la réalité».

(20) Le Peuple, *p.* 60.

(21) Le Peuple, *p.* 84 : «Songeons que, des siècles durant, les générations ont mis là la sueur des vivants, les os des morts, leur épargne, leur nourriture...»; *cf. aussi, p.* 82 *où Michelet recourt à la métaphore du naufragé* : «Comme le pauvre naufragé qui touche le rivage s'y attache, mais toujours le flot l'emporte en mer; il s'y reprend encore, et s'y déchire, et il n'en serre pas moins le roc de ses mains sanglantes».

(22) Le Peuple, *p.* 82 : «Ces mots *la pauvre épargne, le paysan achète*, ces simples mots qu'on dit si vite, sait-on bien tout ce qu'ils contiennent de travaux et de sacrifices, de mortelles privations ? La sueur vient au front, quand on observe dans le détail les accidents divers, les succès et les chutes de cette lutte obstinée, quand on voit l'invincible effort dont cet homme misérable a saisi, lâché, repris la terre de France...».

(23) Le Peuple, *p.* 75 : «Français, de toute condition, de toute classe, et de tout parti, retenez bien une chose, vous n'avez sur cette terre qu'un ami sûr, c'est la France. Vous aurez toujours, par-devant la coalition, toujours subsistante, des aristocraties, un crime, d'avoir, il y a cinquante ans, voulu délivrer le monde. Ils ne l'ont pas pardonné, et ne le pardonneront pas. Vous êtes, comme Français, condamnés d'ensemble. Par-devant l'Europe, la France, sachez-le, n'aura jamais qu'un seul nom, inexpiable, qui est son vrai nom éternel : la Révolution!».

(24) Le Peuple, *pp.* 96-97.

(25) «Chose puérile, qu'on hésite à dire, mais qui peint la légèreté aveugle des haines, on mêlait volontiers dans les imprécations publiques (pour la rime peut-être) les nom de *Marat et Garat*; les Girondins confondaient avec l'apôtre du meurtre cet homme faible et doux, qui, à ce moment même, voulait venir à eux et traiter avec eux». Histoire de la Révolution française, *Livre XII, ch. iii, Paris, Robert Laffont (Bouquins)*, 1979, *p.* 515.

(26) Le Peuple, *pp.* 59-60, *note* 1.

(27) Le Peuple, *p.* 97.

(28) Le Peuple, *p.* 97.

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris   Commission Paritaire: N° 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ
ՄԱՅԻՍ 4
DIMANCHE
4 MAI
1997

LE NUMERO : 5,00 F.

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 226

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL.: 01.47.70.86.60 FAX : 01.48.00.06.70
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար· 1·100 Ֆ· — Վեցամսեայ : 560 Ֆ·
Արտասահման : Տար· 1·400 Ֆ· (ամէնօրեայ առաքում)
1·250 Ֆ· (շաբաթական առաքում) — Հատը : 5,00 Ֆ·

72րդ ՏԱՐԻ — Թիւ 19·107 | Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN | 72e ANNEE — N° 19.107

ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹԵԱՆ ԵՐԿԴԻՄՈՒԹԻՒՆԸ

TANER AKÇAM

Armenien und der Völkermord, Die Istanbuler Prozesse und die türkische Nationalbewegung

Hamburger Edition, 1996.

Գրեց՝

ՄԱՐԿ. ՆՇԱՆԵԱՆ

Նոր լոյս տեսաւ Թանէր Աքչամի գերմաներէն գիրքը, 1919-ի Պոլսոյ դատավարութիւններուն մասին: Վերնագիրը հայերէն կը հնչէ սապէս՝ «Հայաստան եւ ցեղասպանութիւնը: Պոլսոյ դատավարութիւնները եւ Թրքական Ազգային Շարժումը»: Վերջին բառերը հայերէնով գլխագրեցի, այն պարզ պատճառով որ Աթաթիւրքի ստեղծած եւ գլխաւորած շարժումին մասին է խօսքը: Ենթախորագիրը ունի անշուշտ իր կարեւորութիւնը, զոր պիտի բացատրեմ քիչ յետոյ: Յետագայ էջերը կը պարունակեն ուրեմն՝ գրքին հանգամանաւոր նկարագրութիւնը եւ գրքին արժէքին ու նշանակութեան հակիրճ քննարկումը:

Թանէր Աքչամ աւելի առաջ հրատարակած էր Թրքերէն լեզուով երկու հատորներ: Մէկը կը կոչուէր «Iskenceyi Durdurun! Insan Haklari ve Marksizm» (Պոլիս, 1991): Երկրորդը կը կոչուէր՝ «Türk Ulusal Kimligi ve Ermeni Sorunu», «Թուրքերու ազգային ինքնութիւնը եւ Հայկական հարցը» (Պոլիս, 1993): Այս 1993-ի հատորը գրախօսած էր ատենին Միհրան Տապաղ ու իր գրախօսականը ֆրանսերէնի թարգմանած էի ես, զայն «Revue du Monde arménien moderne et contemporain» տարեգրքին մէջ տպելու համար (լոյս տեսաւ տարեգրքին առաջին համարին մէջ, 1995): Քննական գրախօսական մըն էր: Տապաղի համաձայն՝ հեղինակին կեցուածքը չէր տարբերեր Թրքական սովորական կեցուածքներէն հայկական ցեղասպանութեան նկատմամբ, հակառակ անոր որ հոն՝ ցեղասպանութեան իրականութիւնը ժխտուած չէր իբրեւ այդ, ընդհակառակն: Ներկայ գերմաներէն հատորը այդ կասկածները կը ջրէ մասամբ, բայց մասամբ միայն: Վստահելի է գոնէ այն փաստով, որ հեղինակը ամբողջութեամբ կ'ընդունի ցեղասպանութեան իրականութիւնը ու կը ջանայ զայն պատմական համագրի մը մէջ զետեղել, փորձելով պատմա-քաղաքական ու հոգեբանական բացատրութիւններ գտնել: Երկդիմութիւնը, ինչպէս պիտի տեսնենք, այդ տեսակի բացատրութիւններ փնտռելու (եւ գտնելու) արարքին մէջ իսկ է: Մնաց որ Թուրքերը այսօր դադրած են դէպքերուն իրականութիւնը ժխտելէ: Նոր աւելի ուժով ձեւեր ունին յիշողութիւններէն ջնջելու համար Բնաջնջումը: Ուժեղագոյն ձեւն է Բնաջնջումը իմաստազրկել: Հայերը երբե՛ք չեն հասկցած, որ յիշելը իմաստաւորել չէ՛: Հակառակն է ճիշդը: Իմաստաւորել է, որ յիշել է (եւ այն ատեն, պարտադրաբար, բնականօրէն, անխուսափելիօրէն՝ յիշեցնել): Բայց ո՞վ ականջ կը դնէ այսպիսի մանրամասնութիւններու, մանուածապատ նրբերանգներու: Ընդամէնը բառախաղ մըն է, չէ՞, բրածս:

ա) Գրքին հանգամանաւոր նկարագրութիւնը

Թանէր Աքչամին գիրքը կը բաղկանայ երկու բաժիններէ: Առաջին բաժինը (էջ 4-էն մինչեւ էջ 146) ընդհանուր ներածութիւն մըն է հայկական ցեղասպանութեան նիւթին շուրջ (պատմական պարագաները, պատճառները, ծրագրաւորումը, կազմակերպութիւնը, իրագործումը) եւ 1919-ի դատավարութիւններու մասին: Երկրորդը (էջ 147-էն մինչեւ 368) կը պարունակէ 1919-ի դատավարութիւններու պաշտօնական համարատուութիւններու կամ զեկուցումներու (Prozessprotokolle) գերմաներէն թարգմանութիւնը: Գիրքին բուն նպատակը ուրեմն սկզբնաղբիւրները (այլ բառով՝ վաւերագրերը —գերմաներէն Dokumente) ներկայացնել ու հրամցնել է գերմանախօս հասարակութեան, այդ վաւերագրերէն իւրաքանչիւրին սկիզբը զետեղելով զանոնք հասկնալի ու ընթեռնլի դարձնող պատմական ու նպատակայարմար ակնարկ մը:

Զեկուցումները լոյս տեսած էին ատենին Պոլիս հրատարակուող Թրքական Պաշտօնաթերթին՝ Takvim-i Vekayi-ին մէջ: Համապատասխան թիւերը երկար ատեն կորսուած կը սեպուէին, քանի որ Թուրք պետութիւնը մէջտեղէն վերցուցած էր զանոնք: Գոնէ այդպէս կը կարծուէր: Համոզուած եմ սակայն, որ հետազօտողները պէտք եղած կարեւորութիւնը չէին ընծայած երբեք այդ դատավարութիւններուն, հետեւաբար՝ զանոնք փաստագրող վաւերագրերուն: Վերջաւորութեան, պիտի վերադառնամ այս էական կէտին: Էական է, որովհետեւ մինչեւ այսօր խորքին մէջ՝ մէկդի ձգուած են խնդրոյ առարկայ վաւերագրերը (ճիշդ է՝ ուրիշ շատ մը բաներու կարգին), հակառակ անոր որ իսկական հանք մըն են անոնք, քանի որ տեղւոյն վրայ կատարուած դէպքերու առաջին լայնածաւալ քննարկումը կը ներկայացնեն: Պէտք է ընդունիլ վերջապէս, որ գործուած ցեղասպանութեան որեւէ լուրջ ուսումնասիրութիւն այդ դատավարութիւններու զեկուցումներէն պիտի մեկնի որեւէ բանէ առաջ: Զանոնք պէտք է ենթարկել բանասիրական, համադրային եւ պատմագիտական պարզաբանումի: Երեւակայեցէ՛ք, եթէ կրնաք, թէ ի՛նչ պիտի ըլլար հրէական Ողջակէզին շուրջ հետազօտութեան վիճակը, առանց Նիւրէնպէրկի դատավարութիւններուն: 1919-ի դատավարութիւններու կատարեալ անտեսումով՝ ա՛յդ էր հայ պատմագէտներու եւ քաղաքագէտներու կեցուածքը մինչեւ հիմա: Այդ վաւերագրերը մէջտեղ հանող եւ ուսումնասիրող առաջին գիտունը եղած է Գրիգոր Կերկերեան, գլխաւորաբար՝ Եոզղատի Դատավարութիւնը իր գիրքով(1): Այս հեղինակին անունը կը մնայ գրեթէ անծանօթ, ու իր գործը անցած է աննշմար, որովհետեւ հայերէն կը գրէր, Գրիկոր ստորագրութեամբ: Իրմէ ետք Վահագն Տատրեան վերջապէս լծուեցաւ Takvim-i Vekayi-ի համարները եւ անոնց պարունակած պայթուցիկ նիւթը մէջտեղ հանելու եւ գիտական սպառիչ ուսումնասիրութեան ենթարկելու գործին: Ամէնէն ընդարձակ աշխատանքը անոնց մասին Yale-ի իր յօդուածն է (Genocide as a Problem of National and International Law..., *The Yale Journal of International Law*, Bd 14, 1989), զոր թարգմանած եմ ֆրանսերէնի: Տատրեանի մեծ գրքին մէջ (*The History of the Armenan Genocide. Ethnic Conflict from Balkans to Anatolia...*, Oxford, 1995), զոր նոյնպէս թարգմանած եմ ֆրանսերէնի(2), դատավարութիւններուն մասին երկու գլուխները վերարտադրուած են Yale-ի ընդարձակ յօդուածէն, առանց որեւէ փոփոխութեան: Տատրեան ունի անշուշտ ուրիշ բազմաթիւ յօդուածներ դատավարութիւններու մասին: Ճշմարտութիւնը այն է, որ ի՛նքը հիմը դրած է անոնց լման նկատառումին եւ լուրջ ուսումնասիրութեան, ակադեմական մասշտաբով: Մինչեւ այսօր, սակայն, այդ դատավարութիւններու պաշտօնական զեկուցումները չէին թարգմանուած ու հրատարակուած, ո՛չ անգլերէնի, ո՛չ ալ ուրիշ որեւէ եւրոպական լեզուով: Ֆրանսերէն մասնակի թարգմանութիւններ եղած էին, աւելի քան տարի առաջ, Կերկերեանի Եոզղատի նուիրուած գիրքէն մեկնելով, Իվ Թերնոնի հատորին աղբիւրներ հայթայթելու նպատակով: Militant-ի կեցուածք, որ ո՛չ մէկ կապ ունէր գիտական աշխատանքի հետ: Երկու տարի առաջ՝ նոր ֆրանսերէն թարգմանութիւն մը կատարուեցաւ, այս անգամ ուղղակի Թրքերէնէ, մօտաւորապէս 50 էջ (թարգմանիչն էր՝ Փասքալ Կիւլ), որպէս հում նիւթ Պէրնար Լէուիսի դատավարութեան ներկայացուելիք: Ինչպէս յայտնի է՝ այս թարգմանութիւններն ալ ակադեմական բնոյթ չունէին եւ արդէն տպուելու համար նախատեսուած ալ չէին: Վաւերագրերը կը գործածուէին (կրնամ ըսել՝ կը շահագործուէին) իբրեւ փաստ, փոխանակ արժեւորուելու նախ՝ իբրեւ քննարկումի առարկայ, յետոյ՝ իբրեւ պատմութեան սկզբնաղբիւր: Հետեւանք՝ մինչեւ այսօր ցեղասպանութեան պատմութիւնը չէ գրուած (ինչպէս, ըսենք, հրէական Ողջակէզին պատմութիւնը գրուեցաւ Ռաուլ Հիլպէրկին կողմէ):

Հրապարակին վրայ չկային ուրեմն 1919-ի դատավարութիւններու թարգմանութիւնները: Ընթերցողը գիտէ, որ տպուած կար (ու կայ) միմիայն հայերէն մասնակի թարգմանութիւն մը (գլխաւոր դատավարութենէն առնուած), Ա. Փափազեանի կողմէ, Երեւան(3): Դժբախտութիւնը այն է, որ այդ դատավարութիւններու զեկուցումները, որ այլեւս Domaine Public են, ոչ թէ միայն չէին թարգմանուած եւրոպական լեզուներով, այլեւ՝ չէին (ու չեն) արժանացած գիտական հրատարակութեան մը, իրենց բնագիրով նախ եւ առաջ, այսինքն՝ իբրեւ վաւերագիր ու սկզբնաղբիւր: Պատճառներէն մէկը, բնական է, օսմաներէնի չգիտութիւնն էր Հայերուն մօտ, բայց ատկէ շատ աւելի անդին գացող, շատ աւելի խորունկ պատճառ մըն ալ կար անշուշտ, քանի որ ո՛չ Ֆրանսա, ո՛չ ալ Ամերիկա, լուրջ պատմագէտ մը չէ գտնուած մինչեւ հիմա (համալսարանական դիրք ունեցող պատմագէտ մը, աւարտաճառեր ղեկավարող), որ իր աշակերտներէն մէկը մղած ըլլայ այդ ուղղութեամբ, մինչդեռ դատավարութիւններու պաշտօնական զեկուցումները յիսուն տարիէ ի վեր, այսինքն՝ Գրիկորի pioneer-ի, նախակարապետի աշխատանքէն ի վեր, տրամադրելի էին: Այս դառն նկատողութիւններս պիտի շարունակեմ զեկուցումիս վերջին բաժնով, բայց պէտք չէ երբեք աւելորդ նկատել զանոնք ներկայ համագրին մէջ, քանի որ Աքչամի գիրքին հետ ունին էական աղերս մը:

Ի հարկէ՝ Աքչամի նպատակն է այս գիրքին մէջ, ինչպէս ըսի, 1919-ի դատավարութիւններու պաշտօնական զեկուցումներէն մասնակի թարգմանութիւն մը տալ գերմաներէնով: Գրքին կորիզը կը կազմեն այդ վաւերագրերը: Ուրեմն Թուրքի մը պէտք է սպասէինք որպէսզի եւրոպական լեզուով մը դատավարութիւններու առաջին հրատարակուած թարգմանութիւնը ունենայինք, թէկուզ անկատար, թէկուզ ոչ-ակադեմական մակարդակի վրայ պատրաստուած: Գիրքին 147-էն մինչեւ 368 երկարող էջերը նուիրուած են այդ վաւերագրերուն: Կը պարունակեն նախ ներածական ու բացատրական բաժին մը (էջ 147-167), հետեւեալ ենթախորագիրներով՝ «Դատավարութիւններու իրաւագիտական հիմքը», «Դատավարութիւններու ընթացքը», «Զինուորական Ատեանին իրաւասութեան հարցը», «Գործադրուած մահավճիռները», «Ատեաններու փոփոխական բաղադրութիւնը», «Դատավարութիւններու ցանկ մը»: Անկէ ետքը կու գան բուն վաւերագրերը, երկու գլխաւոր բաժիններով: Նախ՝ Եոզղատի եւ Տրապիզոնի դատավարութիւններուն դատավճիռները: Յետոյ՝ գլխաւոր (Պոլսոյ) դատավարութեան զեկուցումներէն ծաղկաքաղ մը (հատուածները առնուած են Գլխաւոր Դատավարութեան առաջին շրջանէն, Ապրիլ 28-էն մինչեւ Մայիս 19, ընդամէնը՝ 7 նիստ: Ոչինչ՝ երկրորդ նստաշրջանէն): Ծաղկաքաղին վերջաւորութեան տրուած է Գլխաւոր Դատավարութեան դատավճիռը (1919 Յուլիս 5), որ երկու նստաշրջաններու եզրափակիչ վաւերագիրն է: Ունինք հետեւաբար հոս գերմաներէն թարգմանութեամբ՝ Գլխաւոր Դատավարութեան առաջին ամբաստանագիրը (երկրորդ ամբաստանագիր մը կայ, որ կարդացուեր է երկրորդ նստաշրջանին սկիզբը բայց հոս չէ տրուած), երեք դատավճիռներ (Եոզղատ, Տրապիզոն, Պոլիս) եւ Պոլսոյ դատավարութենէն հատուածներ: Ամէն մէկ դատավարութեան յատկացուած էջերէն առաջ՝ հակիրճ ձեւով տրուած են անհրաժեշտ պարզաբանումները (թուականներ, պայմաններ, ամբաստանեալներու ինքնութիւնը, գլխաւոր ամբաստանութիւնները, եւ այլն):

Թարգմանութիւնները Թանէր Աքչամին չեն պատկանիր: Ինքը շատ հաւանաբար օսմանական Թրքերէն չի կարդար: Թարգմանիչին անունն է՝ Հայրէթթին Այտըն: Հայերէնի վերածեցի Պոլսոյ Դատավարութեան սկիզբը դրուած պարզաբանումին վերջին տողերը, ընդհանուր գաղափար մը տալու համար ծաղկաքաղի կազմութեան տնօրինող սկզբունքներուն (էջ 190)· «Հիմա որ Գլխաւոր Դատավարութիւնը հակիրճ կերպով ներկայացուցինք, պիտի տանք ընտրուած հատուածներ այն զեկուցումներէն, որոնք շահագրգռական են տարագրութիւններուն, ջարդերուն եւ անոնց գործադրումին [բացայայտումին] համար: Այս ընտրութեան ատեն մէկ քով ձգած ենք այն էջերը, որոնց մէջ արծարծուած հարցը ամբաստանեալին մուտքն էր Կուսակցութենէն ներս և նոյն այդ Կուսակցութեան կառոյցը, գործելու կերպերը եւ պարտականութիւնները: Նոյնպէս՝ ստիպուեցանք մէկ քով ձգելու այն խնդիրներն ու հատուածները, որոնք կը վերաբերէին Իթթիհատի ունեցած յարաբերութիւններուն ուրիշ կազմակերպութիւններու հետ, պատերազմին մէջ նետուելու որոշումին, Կուսակցութեան պետերուն կողմէ գործուած հարստահարութիւններուն, եւ 1913 Յունուարի պետական հարուածին: Վերջապէս՝ ամբաստանեալ Զիյա Կէօքալփին ▶

Fonds A.R.A.M

բոլոր յայտարարութիւնները մէկ քով ձգեցինք, քանի որ անոնք տեղահանութիւններուն հետ ո՛չ մէկ աղերս կը ներկայացնէին»(4)։ Անշուշտ կ՛ենթադրեմ, որ ընտրութիւնները եղած են հեղինակին, այսինքն՝ Թանէր Աքչամի որոշումով եւ միջամտութեամբ։ Բայց նոյնքան յստակ է, որ իր վարած երկու հաստատութիւնները՝ Ընկերային Հետազօտութիւններու Համպուրկեան Ինստիտուտը եւ համապատասխան հրատարակչատունը (Hamburger Institut für Sozialforschung, Verlag Hamburger Edition) կը նկատէ ան բացայայտօրէն իբրեւ տնտեսական շահեր հետապնդող գործակալութիւններ։ Ի հարկէ՝ Վաւերագրերուն յատկացուած բաժնին ամենասկիզբը կը կարդանք հետեւեալը. «Ներկայ հրատարակութեան մէջ կուտանք Դատավարութիւններու զեկուցումներէն ընտրովի փունջ մը, քաղելով այն հատուածները որոնք ցեղասպանութեան կը վերաբերին։ Պաշտօնապէս հրատարակուած զեկուցումներու քանակը այնքան մեծ է, որ չէին կրնար տպուիլ ամբողջութեամբ։ Զեկուցումներու ամբողջական թարգմանութիւնը կարելի է ապսպրել Ընկերային Հետազօտութիւններու Համպուրկեան Ինստիտուտէն կամ Hamburger Edition հրատարակչատունէն» (էջ 168, ես ընդգծեցի «ապսպրել» բառը)։ Ո՞վ պիտի ապսպրէ։ Անհա՞տ մը։ Պետութի՞ւն մը։ Ուրիշ հաստատութի՞ւն մը։

Ունինք ուրեմն երկու հարիւր էջ վաւերագիր, թարգմանուած, քսան էջնոց յատուկ յառաջաբանով մը։ Իսկ գրքին առաջին բաժի՞նը։ Ըսի արդէն իսկ, որ պատմական համադիրը կու տայ։ Բաժնուած է չորս ենթամասերու։ 1) Ցեղասպանութեան պատմական ծիրը (Hintergrund, այսինքն՝ background)։ Իր կարգին երկու ենթաբաժիններով՝ ա) Հայկական հարցը մինչեւ Երիտթուրքերը (1908) (էջ 19–26), բ) Երիտթուրքերու ժամանակաշրջանը մինչեւ Առաջին Համաշխարհային պատերազմ (էջ 27–51), 2) Հայերուն վրայ գործուած ցեղասպանութիւնը (էջ 52–75), 3) Ցեղասպանութեան պատասխանատուներուն դատական հետապնդումը (76–138), 4) Եզրափակիչ նկատողութիւններ (էջ 139–147)։ Մօտեցումը, ինչպէս հարկաւոր ու անխուսափելի է, կ՛ենթադրեմ, նման ձեռնարկներու մէջ, զուտ պատմաքաղաքական է։ Կան թերեւս քանի մը թեմաներ եւ մեկնաբանութիւններ, որոնց վրայ յատուկ շեշտ մը դրուած է Աքչամի կողմէ։ Ատոնցմէ մէկն է հոգեբանական պատճառներու փնտռտուքին շատ սայթաքուն գետինը։ (Խորհեցէ՛ք պահ մը նոյն հարցը դրուած Նացիներու եւ Հրեաներու պարագային։ Նացիները իրենք զիրենք վտանգուած կը զգային։ Կը կարծէին որ իրենց կայսրութեան գոյութիւնը վտանգի մէջ էր Հրեաներուն ներկայութեան պատճառով։ Այս է մօտաւորապէս argumentation-ի մակարդակը եւ պարունակութիւնը Աքչամի մօտ։ Դժբախտաբար՝ այնքան ատեն որ Հայերը իրե՛նք չեն յօժարիր մտածել իրենց կրած Աղէտի պայմաններուն, համադիրին, նշանակութեան վրայ, իրե՛նք ալ պիտի կրկնեն –չեն դադրած կրկնելէ– նոյն անճոռնի argument-ները։ Պէտք կա՞յ յիշեցնելու, թէ Պէրնար Լէուիսը, որուն դէմ Ֆրանսահայութիւնը դատ բացաւ երկու տարի առաջ, ճիշդ նոյն տեսակի argument-ներով կը մօտենար «պատճառ»ներու հարցին։ Թուրքերու աչքին՝ Հայերը կը սպառնային իրենց գոյութեան, իբրեւ կայսրութիւն, իբրեւ պետութիւն, իբրեւ իշխանութիւն, երկրորդաբար՝ իբրեւ հողային տարածքի մը տէր ու տիրական)։ Հոս տեղը չէ՛ հաւանաբար աւելի մանրամասնելու։ Առաջին անգամը չէ՛, որ Աքչամ այս հոգեբանական պատճառներուն վրայ շեշտը կը դնէ։ Այս իմաստով գոնէ՝ համոզուած եմ, որ Միհրան Տապաղ շատ հեռու չէր ճշմարտութենէն, երբ կը գրէր թէ Աքչամի կեցուածքը չի տարբերիր թրքական ժխտումի (dénégation-ի) կեցուածքէն։

Պէտք է լաւ հասկնալ, թէ ի՛նչ է ժխտումը։ Քանի մը տարի է, որ Թուրքերը դադրած են դէպքերու իրականութիւնը ժխտելէ։ Չեն ժխտեր այսօր դէպքերու իրականութիւնը, կը ժխտեն դէպքերու նշանակութիւնը։ Ինչ որ շատ աւելի ահաւոր բան մըն է, եւ գրեթէ անհակաճառելի։ Որովհետեւ դէպք մը այն նշանակութիւնն ունի միայն, զոր կու տանք անոր խմբովին։ Այսինքն՝ consensus-ի, հաւաքական համաձայնութեան, հարց մը կայ նշանակութեան հաստատումին մէջ։ Իսկ ի՞նչ նշանակութիւն ունին այդ դէպքերը, որոնց իրականութիւնը այլեւս հաստատ է եւ չուրացուիր Թուրքերուն իսկ կողմէ։ Ի՞նչ նշանակութիւն ունին մեզի համար, կ՛ուզեմ ըսել՝ Հայերուս, բայց նաեւ Պէրնար Լէուիսի մը համար, կամ Թանէր Աքչամի մը համար (որովհետեւ ընդհանուր առմամբ համոզուած եմ, որ Հայերը եւ Պէրնար Լէուիս տարբեր բաներ չեն խորհիր Աղէտի նշանակութեան մասին)։ Ունին միայն ու միայն այն նշանակութիւնը, որ բախումի մը հետեւանքն էին (կը յիշէ՞ք, թէ Վահագն Տատրեան conflict բառը կը գործածէ իր լայնածաւալ հատորին մէկ ծայրէն միւսը)։ Եւ այդ բախումը, վասն ինչի՞, յանուն ինչի՞։ Անշուշտ յանուն հողամասի մը։ Յանուն պետութեան կազմաւորումին, ինչ որ նոյն բանը կը նշանակէ։ Եւ այդ իսկ է Աքչամի մեծ դրոյթը. Թուրքերու արդիական պետութիւնը պիտի չկազմուէր եթէ Հայերը դեռ հոն ըլլային։ Պետութիւնը հիմնուած է Հայերու բնաջնջումին վրայ։ Ճի՞շդ չէ ըսուածը։ Անշուշտ ճիշդ է։ Բայց սաստիկ վտանգաւոր, եթէ չըճշդուի միեւնոյն ատեն այդ դրոյթին օրինավիճակը։ Եթէ պետութիւնը հիմնուեցաւ շնորհիւ Հայերու բնաջնջումին եւ եթէ պիտի չհիմնուէր առանց այդ բնաջնջումին, այն ատեն՝ բնաջնջումը արդարացի է, նոյնիսկ եթէ ցեղասպանութիւն մըն է։ Քանի որ պետութիւն ըսուածը ազգերու գոյութեան չափանիշն է 20-րդ դարուն։ Հասկնալի՞ է։ Ինչ որ ալ ընենք ու ըսենք՝ պատմութիւնը կ՛արդարացնէ իրականութիւնը։ Եթէ որեւէ ազգի մը գոյութիւնը մեր անիծեալ դարուն՝ կը նոյնացնենք պետութեան մը գոյութեան հետ, այն ատեն՝ կա՛մ Հայերը պիտի ըլլային, կա՛մ Թուրքերը։ Եւ ո՞վ մեր մէջ ազգին գոյութիւնը վերջին հաշուով չի՞ նոյնացներ պետութեան մը գոյութեան հետ։ Կրնա՞ք ըսել ինծի։ Ուրեմն բախում մըն էր, conflict մը, կենաց ու մահու։ Կա՛մ Հայերը, կա՛մ Թուրքերը։ Կը հասնինք Պէրնար Լէուիսի ըսածին։ Ուրեմն սխալ չէր մարդուն ըսածը(5)։

Քանի որ Աքչամ երբեք չի մտներ փիլիսոփայական նկատողութիւններու մէջ, միտքէն իսկ չանցնիր որ դրոյթին օրինավիճակը սահմանել պէտք է։ Ինք կը մնայ (բայց ո՞վ չի մնար) պատմաքաղաքական տուեալներու մակարդակին։ Գիրքը միայն մէկ տեղ որոշ ինքնատպութիւն մը ունի։ Ո՞ւր։ Այն հատուածին մէջ, որ կը կոչուի «Ազգային Շարժումը եւ անոր կեցուածքը ցեղասպանութեան ու դատավարութիւններուն նկատմամբ» (էջ 122–137)։ Հոս կը քննուին Աթաթիւրքի երկդիմի եւ հակասական կեցուածքը (կ՛ընդունի ու չընդունիր իրականութիւնը), Իթթիհատի եւ Ազգային Շարժումի խորունկ կապերը, բոլոր մակարդակներուն։ Կը բացատրուի մանաւանդ, որ ցեղասպանութենէն ուղղակի հարստացողներու դասակարգ մը կար, որ դարձաւ Ազգային Շարժումին համակիր ու պաշտպան իր տնտեսական վերելքն ու բարօրութիւնը պաշտպանելու համար։ Ցոյց կը տրուի, բազմաթիւ օրինակներով, թէ ինչպէ՛ս ազգային ազատագրութեան հերոսները մեծ մասամբ՝ ցեղասպանութիւնը գործադրողներն էին։ Այս 15 էջերը ինծի համար՝ ամէնէն հետաքրքրականներն էին գրքին մէջ, որովհետեւ յստակ էր որ հոս է Աքչամին բուն, իւրայատուկ, idiosyncratic գետինը։ Թանէր Աքչամ Թուրք ձախակողմեան մըն է (թերեւս հայ կամ քիւրտ ծագումով երեք սերունդ առաջ, Աստուա՛ծ գիտէ, բայց այնքան ատեն որ այդ ուղղութեամբ բան չէ ըսուած, կրնայ միայն ենթադրութիւն ըլլալ), որ կ՛ուզէ մերկացնել Թուրքիոյ մէջ հիմնաւոր առասպելի ու հիմնական գաղափարախօսութեան դեր կատարող Պետութեան ըստեղծումի, Ազատագրական պայքարի մեծ խոճալները, որոնք մինչեւ այսօր կապուած կը մնան Աթաթիւրքի անունին, հանրապետական Թուրքիոյ մէջ։

բ) Գնահատանքի փորձ

Աքչամ գիտուն մը չէ։ Իբրեւ գիտուն չէ՛ որ կը մօտենայ հարցերուն։ Ակադեմական լրջութիւն չկայ իր գործերուն մէջ (աղբիւրներու փնտռտուք, դասաւորում, մեկնաբանութիւն)։ Այս մէկ գործը օրինակ՝ ամբողջութեամբ կռթնած է Վահագն Տատրեանի աշխատանքին վրայ։ Իր ամէն ինչովը անկէ կախեալ է։ Միակ տեղը ուր չի հետեւիր Տատրեանի մեծ աշխատասիրութիւններուն եւ վերլուծական սխեմային՝ հոն է ուր կը փորձէ վերլուծել նախեղեռնեան կացութիւնը։ Հոն՝ «բազմացեղ» կայսրութեան մասին կը խօսի, ինչ որ հասարակ տեղիք մըն է, բոլորս ալ գիտենք։ Կարծէք՝ Օսմանեան կայսրութիւնը Աւստրիա–Հունգարական կայսրութիւնը ըլլար։ Մէկ խօսքով՝ անկարելի է Աղէտին էութիւնը հասկնալ, եթէ չհասկցուի ատկէ առաջ թէ Կայսրութիւնը տիրապետութեան մեքենայ մըն է (un appareil de domination)։ Ո՛չ մէկ խօսք կայ այդ մասին Աքչամի մօտ, ինչ որ քիչ մը զարմանալի է։ Ո՛չ մէկ խօսք կայ նաեւ 1896-ի ջարդերուն մասին, որոնք յստակօրէն ցեղասպանական նախատօնակ մը կը կազմէին։

Ասոնք՝ ընդհանուր քննադատութիւններ են ու կը վերաբերին ներածականի սկզբնական բաժնին։ Միւս բաժինները ինչ որ են՝ այն են։ Քսան էջով երբ ցեղասպանութիւն պիտի պատմուի (առաջին քայլեր, որոշում, կազմակերպութիւն, պլանաւորուած բնաջնջում), կարելի չէ անշուշտ մանրամասնութիւններու մէջ մտնել։ Երկրորդ բաժինը (դատավարութիւններու բացատրութիւնն ու վերլուծումը) որքան որ կրնամ դատել (բայց ի հարկէ՝ բաւական կրնամ)՝ ամբողջութեամբ կախեալ է Տատրեանէն։ Հոս է դժբախտաբար, որ ամէնէն շատ զգալի է հեղինակին հետազօտող ու գիտուն չըլլալը։ Տատրեանի աշխատանքին մէկ պարզացուած, ժողովրդականացած ձեւն է հոս հրամցուածը։ Ինչ որ ունի իր արժանիքները իր կարգին, անկասկած։ Ժամ մը ընթերցումով եւ 40 էջով կարելի է ընդհանուր գաղափար մը կազմել դատավարութիւններուն մասին։ Լրագրողի աշխատանքէն քիչ մը աւելի է։

Քիչ մը աւելի է, որովհետեւ Աքչամ յստակօրէն է՛ւ լրագրողի, է՛ւ պատմագէտի յատկանիշներ ունի։ Երկուքին միջեւ բան մըն է։ Գրքին շատ մեծ ինքնատպութիւնը այն է, որ Աքչամ կարդացած է ինչ որ դէպքերուն կարեւոր մասնակիցները (Թուրք մասնակիցները) գրած են յետագային։ Եւ Աստուած գիտէ թէ որքան շա՜տ բան գրուած է։ Ամէն մէկ իթթիհատական, Թէշքիլաթ-ի Մահսուսայի ամէն մէկ անդամ, Աթաթիւրքի ամէն մէկ հետեւորդ, ամէն մէկ զինուորական հրամանատար, իր յուշերը գրած է։ Պատմագէտներ իրենց կարգին բազմահատոր գիրքեր նուիրած են այդ շրջանին։ Ատոնց մեծ մասը բնական է, որ Աքչամը կարդացած է ու կը մէջբերէ։ Նկարագրած ինքնատպութիւնս ալ միշտ առաքելութիւն մը չէ։ Աքչամի մօտ կայ ի հարկէ՝ երկրորդական աղբիւրներ մէջբերելու եւ անոնց հեղինակութեան վրայ յենուելու յոռի ձգտումը։ Ի վերջոյ ինչ որ կը գովեմ հոս իբրեւ ինքնատպութիւն՝ ամէն պատմագէտի նորմալ կեցուածքը պիտի ըլլայ, չէ՞։ Մենք Հայերս սովրած ենք զարմանալու տեսնելով պատմագէտ–լրագրող մը, որ Տատրեանի հետքերուն վրայ (Տատրեանն է, որ հեղինակին տրամադրութեան տակ դրեր է 1919-ի եւ 20-ի La Renaissance եւ L'Orient-ի հաւաքածոները)՝ կարդացեր է ինչ որ խնդրոյ առարկայ ժամանակաշրջանի դերակատարները գրած են կամ ինչ որ գրուած է իրենց մասին։ Տարրական պարտականութիւնն է պատմագէտի մը։ Աքչամ, հակառակ իր լրագրողի ու քաղաքական փորձագէտի ախորժակներուն, մինչեւ հոն գացեր է, կամ գոնէ՝ կ՛ուզէ այդ տպաւորութիւնը ձգել։ Աւելցնեմ որ երկու տեղ առնուազն՝ անձնական արխիւէ օրինակներ կը բերուին (օրինակ՝ էջ 383, ծան. 23, ուր կ՛իմանանք որ Իթթիհատի քարտուղարներէն մէկուն նամակը ձեռք անցուցած է)։

Հիմա՝ թարգմանութիւններու մասին։ Անշուշտ որ զանոնք չբաղդատեցի բնագիրներուն հետ։ Բայց բաղդատեցի իմ տրամադրութեանս տակ գտնուող ֆրանսերէն թարգմանութիւններուն հետ։ Հարցը հետեւեալն է. թարգմանութիւնները երեք ձեռքէ անցեր են։ Նախ՝ վերը նշուած Այտընի ձեռքէն։ Յետոյ՝ գերման սրբագրողի մը ձեռքէն։ Յետոյ անշուշտ՝ Աքչամի ձեռքէն, քանի որ գիրքը լոյս կը տեսնէ իր անունով եւ իր հովանաւորութեամբ։ Կը հասկնամ, որ խմբական աշխատանքը այսպիսի պարագայի մը՝ անհրաժեշտ է։ Բայց բոլոր տուեալները չունեցողը ինչո՞ւ գործի կ՛անցնի։ Այն ատեն՝ իրաւունք ու-նէ՞ն թարգմանելու։ Թերեւս։ Ինչ ո- յստակ է՝ այն է, որ քոնթրոլի, հակակշռի, սովորական միջոցները կը բացակային հոս (ակադեմական աշխարհը ին-նին՝ այդ հակակշիռը պիտի ընծայէր և հոս՝ աշխատանքը ակադեմական ծիրէ դուրս կը կատարուի)։ Ուրեմն՝ ո՞վ կր-նայ վստահ ըլլալ թէ ճի՛շդ է թարգման-ուածը։

գ) Յաւելեալ նկատողութիւններ

Երրորդ գլուխ մը կը բանամ հ- Հայերուն մօտ Աքչամի ձեռնարկին ւանական ընդունելութիւնը վիճարկե- նպատակով։ Աքչամ Թուրք է։ Տատրե- նին գրածները Թուրքի մը կողմէ ա- տադրուիլը մեծ առաւելութիւն մըն գրեթէ պատմական դէպք մը, այնպ- չէ՞։ Այս argument-ին պատասխան չ- նիմ։ Բայց պէտք է լաւ հասկցուի, քաղաքական կեցուածք մըն է այս մէ- կը։ Կ՛ուզենք փաստել, եւ փաստել, փաստել։ Ի՛նչ լաւ փաստ, Թուրքի մ- միջամտութիւնը, որ պաշտօնական խօ- չէ, ճանաչում չէ, բայց գրեթէ։

Հիմա երկրորդ ընդհանուր նկատողու- թիւն մը։ Ըսի վերը, որ մէկ հայ պատմագէտ չէ գտնուած որ իր ա- կերտներէն մէկն ու մէկը մղած ըլ- օսմաներէն սորվելու եւ 1919-ի դատա- վարութիւններուն տէր ու տիրակա- կանգնելու, ակադեմական գետնի վրա Թերեւս կրկնութիւն է այս մէկը, բ- ակադեմական գետնի վրայ է միայն, հնարաւոր է «տէր կանգնիլ» վաւերագ- րերու շարքի մը։ Այս չկամութիւնը ին- նին կարօտ է բացատրութեան, այնք- զայթակղեցուցիչ կը թուի ինծի։ Յաճախ լսած եմ, որ այդ չկամութիւնը կը բա- ցատրուի այն պարզ երեւոյթով՝ որ իբ- րեւ տոքթորայի թէզ այդպիսի նիւթ ընտրողը գործ պիտի չգտնէր։ Վայրկեա- մը իսկ չեմ հաւատար այդ ըսուածին Հայկական պատմութիւնը իբրեւ մա- նագիտութիւն ընտրողները եւ հազար- րորդ անգամ ըլլալով՝ Հայոց ազատա- գրական ձախող պայքարը ուսումնասի- րողները աւելի՞ գործ պիտի գտնէ- Բայց նորէն ալ կ՛ըլլան կոր։ Յետոյ Տատրեանի դարագլուխ կազմող Yale- ուսումնասիրութենէն առաջ՝ մէկը խոր- հա՞ծ էր Միջազգային Իրաւագիտութեան խնդրականութեամբ մօտենալ 1919-ի դա- տավարութիւններուն։ Ո՛չ մէկը անշուշտ Նոյնն է պարագան ակադեմական – հա- մալսարանական աշխատասիրութեան համար։ Ռաուլ Հիլպէրկը որո՞ւն ար- տօնութեան սպասած է, յիսունական թ- ւականներուն արդէն իսկ՝ Հրեաներ- ցեղասպանութեան մասին անգերազա- ցելի գիրք մը գրելով («The Destructi- of the European Jews», լոյս տես- 1960-ին)։ Ճիշդ է, որ ինք Գոլումպ- համալսարանը՝ Franz Neumann-ին չակերտն էր (իր ուսանողութեան տա- րիներու եւ գիրքը հրատարակելու հ- մար տարած պայքարի պատմութիւնը պատմէ իր ինքնակենսագրական նշում- ները հաւաքող հատորով մը, նոր թարգ- մանուած ֆրանսերէնի(6))։

Ինչո՞ւ այս բոլորը։ Որովհետեւ, կ- խորհիմ, որ սփիւռքեան որեւէ ուսում- նական հիմնարկ մը պէտք է հասկն- վերջապէս մասնագէտներ պատրաստե- լու, եւ այդ պատրաստութիւնը քաջալե- րելու անհրաժեշտութիւնը։ Հայե՛րը պէտք է տէր կանգնին իրենց պատմութեան Ո՛չ թէ քաղաքական գետնի վրայ, իշ- խանութիւններու խաղը խաղալով, այլ ակադեմական եւ ուսումնական գետնի վրայ, ինչ որ երբե՛ք չեն ըրած։ Աւելի- բը ըսածս էր, չէ՞։ Իմաստաւորելը յի- չել է ու հետեւաբար՝ յիշեցնել։ Հա- կառակը գոյութիւն չունի։ Յիշելով յիշեցնելով, իմաստաւորած չենք ըլլ- պատահարները։ (Եւ երբե՛ք Հայաստա- մի նման աշխարհահռչակ պատմագէտ- ներ պիտի չարունակեն ըսել, թէ այ- պատահած են պատահարները, յետ- ի՞նչ։ Թերեւս ցեղասպանութիւն ան- նին իսկ արժանի ըլլան։ Բայց այդ պա- տահարները տեղ չունին գլխագիր Պատ- մութեան մէջ(7)։ Եւ լիովին իրաւունք պիտի ունենան, երբ Հօպսպաումները Իմաստաւորել կը նշանակէ Պատմա- րին տեղ մը ընծայել Պատմութեան մէջ)։ Այնքա՛ն բացայայտ բաներ են ա- սոնք, որ չեմ ըմբռներ թէ ինչո՞ւ պէտք ունիմ կրկնելու այսպիսի ճշմարտու-

Fonds A.R.A.M

թիւններ: Հայերը պէտք է տէր կանգնին իրենց պատմութեան ու չձգեն որ Թուրքեր անգամ մըն ալ որոշեն, թէ ի՛նչ բան հրատարակելի է, ի՛նչ բան՝ ոչ, թէ ի՛նչ բան պատմական ճշմարտութիւն է եւ ի՛նչ բան՝ ոչ: Ու 1919-ի Դատավարութիւնները մաս կը կազմեն մե՛ր պատմութեան: Հայերը կրնան նաեւ միեւնոյն առիթով տէր կանգնիլ Թուրքերու պատմութեան, հոն ուր Թուրքերը դայն մոռցած են, ծածկած են, մերժած են: Թաուլ Հիլպէրկին ըրածը ուրիշ բան չէր: Տէր կանգնած է իր՝ հրէական պատմութեան: Տէր կանգնած է միեւնոյն ատեն՝ գերմանական պատմութեան: Չէ սպասած որ Գերման մը գայ եւ իր առջեւը դնէ, ոսկի սկուտեղի մը վրայ, ինչ որ Հրեաներու բնաջնջումին կը վերաբերէր:

Ի՞նչ բառ գործածեցի սակայն: Իմաստութե՞ւ: Կը թուի թէ Մովսէս Խորենացիէն մինչեւ այսօր, իմաստին անսխալելիութիւնը կը շարունակէ ըլլալ Հայոց փոքր ածուին գլխաւոր յատկանիշը: Պէտք է մինչեւ Ամերիկա գալ, որպէսզի քիչ մը եւս համոզուէի թէ այդ՝ այդպէ՛ս է:

ՄԱՐԿ. ՆՇԱՆԵԱՆ

---

(1) Գրիկեր, *Եոզղատի հայասպանութեան վաւերագրական պատմութիւնը*, Նիւ Եորք, 1980, 468 էջ:

(2) Առաջին գիրքը կը կոչուի *Autopsie du génocide arménien*, եւ լոյս տեսած է 1995-ին Պրիւսէլի Complexe հրատարակչատունէն: Երկրորդը՝ *Histoire du génocide arménien*, լոյս տեսած է Փարիզ 1996-ին, Stock-ի մօտ: Առիթէն կ'օգտուիմ յիշեցնելու համար, որ 1995-ին l'Harmattan-ի մօտ լոյս տեսած է «*Rwanda, un génocide du XXe siècle*» գիրքը, որուն մէջ հայկական ցեղասպանութեան մասին կան երկու յօդուածներ, մէկը՝ իմ Թերնոնի «*Les éléments de la preuve*» վերնագրուած, իսկ միւսը նուաստիս «*La dénégation au cœur du génocide*»-ը:

(3) *Հայերի ցեղասպանութիւնը ըստ երիտթուրքերի դատավարութեան փաստաթղթերի*: Յառաջաբանը, թարգմանութիւնը եւ ծանօթութիւնները՝ Ա. Հ. Փափազեան, Երեւան, 1989:

(4) Անցողակի միայն ըսեմ, որ Աէչամի գերմաներէնը չափազանց տկար է: Ներկայ մէջբերումին մէջ օրինակ՝ ստիպուեցայ շտկումներ ընել, գաղափարը յստակացնելու եւ ձեւը բարեփոխելու համար:

(5) Այս նիւթերուն մասին քանի մը ատումնասիրութիւն յատկացուցած եմ: Տե՛ս օրինակ՝ «*Le Fait et le Droit*», որ լոյս տեսած է ֆրանսական փիլիսոփայական-քաղաքական եռամսեայի մը մէջ, Lignes, Փարիզ, Սեպտ. 1995: Նոյն համարին մէջ, Ժանին Ալթունեանն ալ կարեւոր յօդուած մը ունէր: Մէկը խօսեցա՞ւ երբեք ատոնց մասին: Արդեօք խօսուեցաւ եւ ուշադրութենէս վրիպեցա՞ւ: Բայց մինչեւ ե՞րբ պիտի շարունակենք յանդրադառնալ ժխտումի էութեան:

(6) Անգլերէն բնագիրն է՝ Raul Hilberg, *The politics of memory: the journey of a Holocaust historian*, Chicago, 1996.

(7) Սեւ ճերմակի վրայ գրուած էր. «Pour la plupart d'entre nous, un discours historique sérieux rejettera la négation de ce massacre, bien que toute conclusion reste ambigüe quant aux différentes versions de l'événement, ou à son intégration au contexte élargi de l'Histoire»: Գրողն էր Erich Hobsbawm, «Faussaires de l'histoire» վերնագրուած յօդուածի մը մէջ, լոյս տեսած մեր քթին տակը, Le Monde des Débats, Փետրուար 1994: Կրնա՞մ գիտնալ, թէ ինչո՛ւ Հայերը դատ մը չբացին նաեւ Էրիք Հոպսպաումին դէմ: Խնդրոյ առարկայ հատուածը մէջբերած եմ Տատրեանի *Autopsie d'un génocide* հատորին համար գրած յառաջաբանիս մէջ: ինչպէս Lignes պարբերաթերթի «*Le Fait et le Droit*» յօդուածիս մէջ: Վերջինին մէջ մանաւանդ՝ բացատրած եմ ամբողջ համագիրը: Հետաքրքրուած ընթերցողը կը յղեմ այդ էջերուն: Էրիք Հոպսպաում ծանօթ է իբրեւ Եւրոպայի ազգայնական եւ ազգայնապաշտ շարժումներու մասնագէտ: Տե՛ս. օրինակ իր գիրքէն՝ *Nations et nationalismes depuis 1780*, Փարիզ, 1992:

ՍՏԵՓԱՆ ԱԼԱՋԱՋԵԱՆԻ

ԽՈՐԱՆՆԵՐՆ ՈՒ ԱՏՐՈՒՇԱՆՆԵՐԸ

Ամէն անոնք որոնք յուսախաբ են Հայաստանի յատկապէս գրական մարզին մէջ ազատութեան շրջանին ալ անցեալի չափանիշներուն, մտայնութիւններուն գըրեթէ գուրգուրանքով պահպանումի բաւական տարածուն երեւոյթէն, սփոփանքի շունչ մը պիտի քաշեն եթէ առիթը ունենան կարդալու Ստեփան Ալաջաջեանի յուշագրութեան զոյգ հատորները: Առաջինը՝ «Լուսաւորեալ խորաններ» (1993), երկրորդը՝ «...Եւ ատրուշաններ» (1995), երկուքն ալ լոյս տեսած են Լոս-Անճըլըս ուր ներկայիս կ'ապրի հեղինակը, որպէս հրատարակութիւն Թէքէեան Մշակութային Միութեան: Երկուքն ալ դասական ուղղագրութեամբ են (թէեւ տեղ-տեղ խորհրդայինը փորձած է իր վրէժը լուծել, յաջողելով վրիպեցնել սրբագրողին ուշադրութիւնը):

Ս. Ալաջաջեան ծանօթ անուն է հայաստանեան արձակի բնագաւառին մէջ, իր վէպերով, վիպակներով, պատմուածքներով: Թարգմանուած է բազմաթիւ լեզուներու: Վերոյիշեալ երկու հատորները իր վաստակին կ'աւելցնեն յուշագրութեան սեռն ալ, որով ան անձնական դիւան մը կը բանայ. այդ դիւանը շուրջ 350 էջով լոյսին կը բերէ ներգաղթին, ներգաղթող երիտասարդ գրագէտին յետստալինեան տարիները, այդ շրջանի անցքերէն էջեր որոնց մասին պատմուածը մեծ մասով բերանացի է տակաւին:

Հեղինակը ծնած է Հալէպ, 1924-ին: Ներգաղթելէ առաջ ուսանող եղած է Պէյրութի ամերիկեան համալսարանին: Անմիջապէս որ առիթ տրուած է, Հայաստան փոխադրուելու իր որոշումը մեկնակէտ ունեցած է այն պարզ տրամաբանութիւնը թէ «երկրագնտի քարտէսի վրայ ուրիշ տեղ Հայաստան չկայ» («...Եւ ատրուշաններ», էջ 142):

Նոյն հատորին յառաջաբան «Երկու խօսք»ին մէջ Ս. Ալաջաջեան կ'ըսէ. «Չեմ մեղանչել ճշմարտութեան դէմ: Չեմ փոխել դէմքերի անունները, դէպքերը չեմ յօրինել: Չէի կարող: Քանզի գիտէի որ խիղճը պատժելու իր ձեւն ունի»: Յուշագրութիւնը իրեն համար անցեալը վերականգնանցնելու, գեղարուեստի գործ մը տալու արարքին հետ ունի դաստիարակչական արժէք ալ, ինչպէս կը գրէ նոյն «Երկու խօսք»ին մէջ:

Առաջին հատորը մեծ մասով իր՝ ներգաղթող երիտասարդ ուսանողին պատմութիւնը կ'ընէ: Աւարտելէ ետք Երեւանի համալսարանին բանասիրական բաժինը, ան կը մեկնի Մոսկուա, հետեւելու գրական երկարամեայ բարձրագոյն դասընթացքին: Ուսանողութեան այդ վերջին շրջանին գրառումները նիւթ եղած են «Լուսաւորեալ խորաններ»ուն. ուսումը, կեցութիւնը, ծանօթութիւնները, յարաբերութիւնները, կարօտը գըլխաւոր թեմաներն են հատորին: Բայց ընդհանուրին համար բուն հետաքրքրութիւն ներկայացնողը «...Եւ ատրուշաններ»ուն պարունակութիւնն է ուր կը բացուի յետ-ստալինեան տարիներու հայաստանեան գրական աշխարհը: Ուշագրաւ է ընդհանրապէս իրեն նման ներգաղթողներու յոյսերուն եւ պապէն աւելի պապական տիպարներու անցելապաշտութեան յաճախակի բախումը: Երբ ինք սըխալներու սրբագրութեան ու նոր հորիզոններու հեռանկարով կ'երթայ Գրողներու Միութեան ժողովներուն, ուրիշներ լաւ գիտեն թէ միամտութիւն է ատիկա ու աւելորդ լաւատեսութիւն:

Գրեց՝

ԱՐՓԻ ԹՈԹՈՅԵԱՆ

Ս. Ալաջաջեանի յուշագրութեան մէջ գրական դէմքերու մեծութեան քով աւելի տարածուն ներկայութիւն ունին այդ շրջանի «փոքր»երը: Կը տողանցեն ՔԱ-Կէ-Պէ-ի լրատուները, ծանրածանր մեղքերով ամբաստանուածներ որոնք թէեւ ամենայն հանդարտութեամբ ելոյթ կ'ունենան, խրատական կը կարդան, առանց լուրջ մեղադրանքի թիրախ ըլլալու: Այս բոլորին վայրը կ'ըլլան Գրողներու Միութեան ժողովները, համագումարները: Մեծ յափշտակութեամբ կը կարդացուին էջերը ուր «մեծ»եր թօթափած՝ գրագէտի «անկրկնելի բանաստեղծ»ի եւլն. հանդգամանքը, կը յայտնուին որպէս պարզ քաղաքացի, ժողովական, իրենց քաղաքական համոզումներով, տըգիտութիւններով, կիրքերով, տկարութիւններով:

Այսօրուան համար թերեւս նոյնիսկ կրնայ զուարճալի թուիլ կարդալ թէ Չարենցի ու Գէորգ Աբովի հետ «երեքի դեկլարացիա»ն ստորագրած Ազատ Վըշտունին կրնայ երգած ըլլալ «Հէ՜յ Ադըրբէջան, սալամ քեզ, սալամ, իգիթ...». կամ Համօ Սահեանը գրած հետեւեալ տողերը, ուղղուած կուսակցութեան.

«Մաքուր եմ շարքերդ յաւէտ

Եւ կուռ եմ, քանի որ կեանքում

Մենք քեզնով ներշնչուել գիտենք,

Եւ գիտենք քեզ համար մեռնել»:

կամ Լենինին՝

«Աշխարհում ապրել նրա պէս

. . . .

Նրանով մենք հազար տարով

Պատմութիւնն առաջ ենք հրել»:

(«...Եւ ատրուշաններ», էջ 35)

Կան մատնիչները, մատնուածները որոնք դերակատարներն են յուշագրութեան դրուագներուն. առաջիններուն տիպարն է Արտաշէս Ոսկերիչեան մը, հեղինակ՝ զրպարտութեան, ամբաստանութեան, յերիւրանքներու եւ պարսաւանքի: Գործածած է անփոփոխ բառամթերք մը. դաշնակ, փաշիստ, հակայեղափոխական, հակալենինեան, թշնամական, ռէակցիոնէր, եւլն.: Մատնուածներէն է օրինակ՝ ներգաղթող բանաստեղծ Դաւիթ Շահլամեանը որ ցասկոտ չեշտով հարց կու տայ աջին ու ձախին. «ո՞վ մատնեց ինձ»:

Ստեփան Ալաջաջեան յուշերու առաջին հատորին վերջաբանի էջերը կ'աւարտէ «ցտեսութեան յուշե՛ր... եւ ողջո՛յն յուշերիս որ պիտի գրուեն» տողերով որոնք կը բերեն շարունակութեան խոստումը: Բ. հատորին մէջ այդ իմաստով ոչինչ կայ: Բայց ինչպէս կը գրէ Բ. հատորին նախաբանի էջերուն մէջ Յակոբ Պօղոսեան, «Գրող մը պէտք ունի՞ խոստում տալու երբ ստեղծագործական հըրայրքի մէջ է»:

ՍՏԵՓԱՆ ԱԼԱՋԱՋԵԱՆ

ԷՋԵՐ «ԼՈՒՍԱՒՈՐԵԱԼ ԽՈՐԱՆՆԵՐ»ԷՆ

Ֆրիդոն Խալվաշին, վրացի բանաստեղծը, որ Աճարիայի գրողների բաժանմունքի նախագահն էր, առաջարկեց այցելել Նազիմ Հիքմէթին:

Մէջս այրում էր նրան տեսնելու եւ նրա հետ զրուցելու փափաքս: Կարդացել էի Գ. Էմինի թարգմանած նրա բանաստեղծութիւնների ժողովածուն եւ մեծ տպաւորութիւն չէի ստացել, թէեւ ազատասիրութեան նուիրուած նրա մըտքերը համարում էի առաջադիմական: Ցաւ կար նրա գրչի տակ տառապող մարդու նկատմամբ եւ դա բաւական էր, որ մոռանայի նրա Թուրք լինելը եւ մըտաբերէի լոկ այն, որ նա բանաստեղծ է: Ինչ էլ լինի, մտածում էի ես, Եղեռնից անցել են քառասունից աւելի տարիներ եւ այս Թուրքը, որ բանաստեղծ է ու միջազգայնական, ապրում է Մոսկուայում եւ քարոզում ժողովուրդների բարեկամութիւն, խաղաղութիւն, պէտք է տարբերուի այն Թուրքերից, որոնք մորթոտեցին իմ գերդաստանից չորս տասնըեակ անդամների:

Մորթոտեցին մէկ եւ կէս միլիոն Հայերի...:

Վրէժխնդրութեան զգացմունք չունեցայ եւ ոչ էլ նրան այցելելու առիթ դարձնելու, որ վէճի բռնուեմ նրա հետ:

Պերեդելկինոյի գարունը նման չէր աշնանը: Գարուն էր, եւ ամառը, գարնան կէսօրին, լինում էր իբրեւ արտակարգ ջերմութիւն, հաճելի եւ օգտաւէտ:

Հեռու չէր Նազիմ Հիքմէթի առանձնատունը, տաչան:

Մեզ ընդունեց պատշաճ ձեւով, Եւրոպացու նման:

Խօսում էր ռուսերէն, թեթեւ, բայց զգալի չեշտերով, որոնք մատնում էին նրա ոչ-ռուս լինելը, քանզի դէմքով, մազերի գոյնով, աւելի շատ նման էր Ռուսի, քան թէ Թուրքի: Մոնղոլական ոչինչ կար դիմագծերի վրայ, սելջուկեան՝ ոչ մի բան:

Որպէսզի Խալվաշին չչարչարուէր ինձ ներկայացնելիս ասելու, որ ես Հայ եմ, Հայաստանցի եմ, ես մի չիչ հայկական կոնեակ էի վերցրել ինձ հետ եւ տարել նրան: Տեսաւ, ժպտաց:

— Համեցէք, ասաց ինձ, — բանաստե՞ղծ էք, ի՞նչ էք գրում:

Իմ փոխարէն Խալվաշին խօսեց, ապա յանկարծակի հարց տուեց.

— Դուք, ընկեր Հիքմէթ, մօտիկ էք կանգնած վերին չերտերին, ասացէք խնդրեմ, այս ինչե՛ր են կատարւում:

Հիքմէթը չպատասխանեց իսկոյն: Կանգնեց, բաց արեց կոնեակի շիշը, յետոյ գնաց խոհանոցից բաժակներ բերեց ու կիսովը լեցուն շոքոլաթի մի տուփ:

— Երէկ Ցաղէեւի մօտ էի, դիչերը, տանը, եւ դիչերով նրան կանչեցին Կըրեմլին... Առաւօտեան ուզեցի այցելել, իմանալ, բայց հիւանդ էր...:

Ու լռեց:

— Յունիսի վերջին, պլենումն է, եւ Խրուշչովը պիտի զեկուցի «Անհատի պաշտամունք»ի թերութիւնների... հետեւանքներ վերացնելու մասին:

Հիքմէթը ընդհատեց.

— Դու Վրացի ես, ցաւդ հասկանում եմ, չես ուզում որ Ստալինին վարկաբեկեն... Հասկանում եմ, դէ կարելի չէ՞ առանց հակաստալինականութիւն խաղալու էլ անել այն, ինչ ուզում է անել. բայց կարծես սովորոյթ է, որ առաջնորդներից նորը հնին վարկաբեկի... մարդիկ կան, որ դիակների վրայով բարձրանալ են սիրում:

Ցանդուղն էին նրա մտքերը: Մտածեցի, որ նա ստալինական է: Հապա ի՛նչ պիտի լինէր: Երիտասարդ տարիքում եկել էր Մոսկուա, սովորել, ապրել, դաստիարակուել ստալինեան ոգով, երգել էր սոցիալիզմ, քարոզել էր լենինեան գաղափարախօսութիւնը, յետոյ երբ վերադարձել էր իր երկիրը, Թուրքիա, ձերբակալել էին ու նետել բանտ:

Տասնեօթ տարի ճաշակել էր իր հայրենիքի բանտը:

Հինգ տարի առաջ, կարծեմ, 1951-ին

Fonds A.R.A.M

էր ազատուել բանտից ու գալով Մոսկուա տիրացել արժանավայել ընդունելութեան ու ձեռք բերել այս առանձնատունը: Էլ ինչո՞ւ սոսլինական չլինէր:

– Ասում են Դեմիչեւի հետ մօտիկ էք:

Դեմիչեւը Մոսկուայի քաղաքային կոմիտէի քարտուղարն էր, Սովետական Միութեան մայրաքաղաքի առաջին դէմքերից մէկը:

– Դեմիչեւը ինքը կուլտուրայի մարդ է. արուեստ է սիրում եւ գրականութիւն... բայց առիթ չի եղել զրուցելու: Հիմա ոչ ոքի չի ընդունում, դերըրաղուած է, խառն ժամանակներ են կուսակցականների համար. երեւի կը սկսեն կուսակցականների անցեալը պրպտել, նրանց գործունէութիւնը ստուգել 1937 – 38 – 39 թուականների շրջաններում... Երբ մարդ ուզում է ձերբազատուել իրեն շրջապատող անցանկալի մարդկանցից, սկսում է նրանց անցեալը պրպտել...:

Ես լռում էի:

Բայց յոգնել էի լռելուց, ուզում էի խօսել, ուզում էի հարցնել, թէ ինչպիսի դիրքաւորում ունի եղեռնի նկատմամբ, ինչպէս է ընդունում հայ սփիւռքի, տիասփորայի գոյութիւնը: Այրւում էի. եւ յիշում էի նրա մէկ ոտանաւորը, թէ չվառուես, թէ չվառուեմ, թէ չվառուենք ո՞վ կը վառուի... կամ՝ ես չայրուեմ, դու չայրուես, նա չայրուի...:

Վառւում էի անհամբերութիւնից:

Խալվաշին տուեց առիթը:

– Ի՞նչ ես մտածում, – դիմեց նա ինձ:

Ես նայեցի ուղիղ Հիքմէթի աչքերին:

– Ես գիտեմ, – ասաց նա, – առաջին Հայը չէ, որին տեսնում եմ իմ տանը: Բոլորը նոյնն են:

Մի քանի բաժակ արդէն խմել էր Հայոց կոնեակից, կարմել:

Ես չէի կարողանում բաժանուել նաեւ այն մտքից, որ Հիքմէթը Թուրք չի, այլ Բիւզանդացի, Թուրքացած Պոնտացի կամ որեւէ ուրիշ ազգի զաւակ: Ախր դանկը ուռուցիկ չէր, մազերը՝ սեւ չէին, այտոսկրները ցցուած չէին. աչքերը չեղ չէին:

– Այսի՞նքն, – հարցրեց Խալվաշին:

Ուզում եմ իմանալ, թէ ինչպէս եմ վերաբերում 1915–ին:

– Այո՛, – խօսակցութեան թելը խլեցի ես Խալվաշիից, – անհամբեր եմ...:

– Եղածը անարդարութիւն էր: Եթէ Հայերը մնային երկրում, Թուրքիայում, հիմա Թուրքիա շատ զարգացած երկիր կը դառնար... ափսո՛ս...:

– Ձե՞ք դատապարտում:

– Ո՞ւմ դատապարտեմ: Դատապարտել նշանակում է մէկին պատժել, միւսին արդարացնել ու հատուցում պահանջել: Հէքեաթ է, անցած, գնացած պատմութիւն:

– Իսկ մեր հողե՞րը...:

– Հողերը պատկանում են նրանց, ովքեր ապրում են նրա վրայ. հիմա այնտեղ Հայեր չկան: Փաստն այդ է:

– Այդ հողերի Հայերը դրսում են, կարող են վերադառնալ, եթէ հողերը տրուեն:

– Հողերը չեն տրւում, առնւում են... Բայց պէ՞տք է արդեօք խօսել դրա մասին... Անարդարութիւն էր: Եղաւ–անցաւ: Իմ կարծիքով պէտք չէ քրքրել:

– Դուք գիտէք որքան Հայութիւն կայ դրսում:

– Երկո՞ւ միլիոն, աւելի՞: Դէ նրանք տեղաւորուած են:

– Իսկ նրանք որտեղի՛ց են եկել, ի՞նչ են խօսում, ի՞նչ են երազում, գիտէ՞ք...:

– Գիտե՛մ... Ի զուր: Հիմա սովետական Հայաստան կա՛յ...:

Թուրք էր:

Ընդունել էր լոկ այն, որ եղածը անարդարութիւն էր ու չէր դատապարտում: Այդքան:

Թո՛ւրք էր:

Հրաժեշտ տալուց առաջ, ես թուրքերէն խօսեցի:

– Անարդարութիւնը ձայն ունի: Լռող անարդարութիւն չկայ: Եթէ անարդարութիւն է եղել, ապա դատապարտեցէք:

– Ո՞ւմ, հօ՞րս...:

– Թէկո՛ւզ:

– Ես չեմ կարող հօրս դատապարտել, նա իմ հայրն է եղել եւ ինձ չի ասել, թէ ինչու է սուր բարձրացրել Հայի վրայ:

Ես նայիմ Հիքմէթին մէկ էլ տեսայ 1958–ին, Տաշքենդում, Ասիայի եւ Աֆրիկէի երկրների գրողների համագումարին: Ես նրան չտեսնելու տուեցի, նա՝ ինձ: Բայց ես լսեցի նրա ճառը, երբ նա ուզբեկ գրողների հետ հանդիպելիս ասում էր՝ մեզ իրար կապում է մեր լեզուն, մեր կրօնը, մեր աքիւնը, մեր կապը ժողովուրդների բարեկամութեան սոսկական մի կապ չէ, այլ արեան կապն է, պորտի կապը, որ մօր արգանդից է սնունդ առնում:

Թուրք էր...:

***

Մայիս մէկեան տօներին էր, որ տեսայ Պարոյրին:

Նրան պատմեցի Հիքմէթի հետ մեր հանդիպումը:

Ասաց.

– Ի զուր ես գնացել:

— • —

Եկաւ Շիրազը:

Եակով Սամսոնիչ Խաչատրեանցը, աշխարհահռչակ արձակագրուհի Մարիէթթա Շահինեանի ամուսինը: Շիրազի հետ էր:

Իջնում էի երկրորդ յարկից, գրադարանից գրքեր շալակած: Մէկ շաբաթից մեկնելու էի Երեւան, ամառը հօրենական օճախում անցկացնելու: Ձիւն էր Մոսկուայում: Փողոցներում վխտում, աղմկում էին ձիւնամաքրիչ մեքենաները, եւ նրանց աղմուկը հասնում էր ինստիտուտի առաջին յարկը:

Եակով Սամսոնիչը եկել էր բարեխօսելու դասախօս Զարբարովին եւ գրականագէտ Իգրախին, որ առանց քննելու Շիրազին՝ համարեն քննութիւնը յանձնած: Զարբարովը Հայ էր. Ղարաբաղցի եւ դասաւանդում–դասախօսում էր դիալեկտիկական եւ պատմական մատերիալիզմ, իսկ Ալեքսանդր Աբրամովիչ Իգրախը (գրական անունով Իսբախ Բախբախ) ֆրանսական ժամանակակից գրականութիւն:

Միջանցքում Շիրազը կանգնեց ինձ դէմ–դիմաց:

– Իշխէ՛... ըսէ՛... էնոնք որտեղ են:

– էնոնքը ո՞վքեր են...:

– Զարբարով–մարբարովն ու Իգրախ–միգրախը:

– Ինչո՞ւ:

– Ինձմէ քննութիւն կ'ուզեն... ինչըղ կու տամ...:

– Բա՛ ի՞նչ կու տաս:

– Ընոր էլ «բիբլիական» պոէմս եմ բերել, ըսոր էլ... էնտեղ ամէն ինչ ըլ կա՛յ. համ փիլիսոփայութիւն, համ էլ աշխարհի գրականութիւնը: Եակով Սամսոնիչը կարդացել է... էղենց չէ՞, Եակով Սամսոնիչ:

Ծխծաղում էր ծերունին եւ սպիտակ մօրուքը, փոքր եւ կոկիկ, դողդողում էր ծիծաղից: Խոշոր գլուխ ունէր, կարմրած, լայն դէմք: Փարթամ էր եւ գիրուկ: Դեռ Ստալինի օրօք համարձակուել էր հայկական նովէլներ թարգմանել հայերէնից ռուսերէն եւ ընդդրկել Զօհրապի, Երուխանի, Կամսարականի պատմուածքները:

Մեծ համարձակութիւն էր:

Բայց նրա հեղինակութիւնն ու հռչակը աւելի շատ Մարիէթթա Շահինեանի ամուսինը լինելու մէջ էր, քան հայ գրականութեան թարգմանիչ լինելը: Ծանրակշիռ մարդ էր. ազնուականի տեսքով: Իսկական մտաւորական:

– Դուք մի՛ եկէք, խնդրեցի նրան. ես, Շիրազի հետ միասին, կը մտնեմ նրանց մօտ:

Զարբարովը մենակ էր: Ընդառաջ եկաւ եւ մեզ աթոռ ներկայացրեց: Ես ռուսերէն էի արտայայտւում, մերթ ընդ մերթ սխալուելով:

– Շիրա՛զ... դու մեծ բանաստեղծ ես... ամա՛ բազ–դվա (մէկ–երկու անգամ) պիտի լսէի՛ր... դասախօսելս:

Նա խօսեց հայերէն:

Շիրազը չհամբերեց:

– Էն որ դու էղենց մատերիալիզմ, դիալեկտիկա կը խօսես, հաւատա՞ս կը...:

Զարբարովը կախեց գլուխը ծիծաղը զսպելու համար:

– Շիրազն ե՛ս... էլի...:

– Հըըը՛, քննութիւնս յանձնած կը նշանակես, չէ՞:

– Հըըը՛, – պատասխանեց Զարբարովը ու մեկնեց ձեռքը իբր հրաժեշտի նշան:

Իգրախ զարմացաւ Շիրազին տեսնելով:

– Ես երէկ նշանակել եմ, որ դու յանձնել ես քննութիւնդ: Էմինը բարեխօսել էր... ինձ ամէն ինչ ասել էր... գնա՛, գնա՛ Շիրազ ջան:

Շիրազը, թէեւ վատ էր արտայայտւում ռուսերէն, կամ գրեթէ չէր կարողանում արտայայտուել, բայց շատ լաւ հասկանում էր այն, ինչ ասւում էր իրեն:

Նա դարձաւ դէպի ինձ:

– Հարցրու էդոր, թէ ինչը՞ղ է հաւատացել Էմինին. ես ընէ՞ չէի հաւատա՛յ... էլի ըլ շնորհակալ եմ իրենից, բայց ոչ Էմին–չէմինից... թող չխօսէր, էն ա, ես էի եկել...:

Իգրախն այդ ժամանակ Ֆրանսական գրականութեան այն հատուածի մոլեռանդ ուսումնասիրողն էր, ուր արտացոլւում էին Ֆաշիստների դէմ շարժման ծաւալն ու տարողութիւնը, մէկ խօսքով «դիմադրական շարժումը»: Լուի Արագոնի ստեղծագործութիւնների մասին նրա ուսումնասիրութիւնները արդէն լոյս էին տեսել, հիմա նա հետազօտում եւ ուսումնասիրում էր Ֆրանսահայ ընդյատակեայ մարտիկ եւ բանաստեղծ Միսաք Մանուշեանի խմբի պատմութիւնը եւ կապ էր հաստատել Երեւանում գտնուող նրա կնոջ՝ Մելինէ Մանուշեանի հետ: Հայաստան պիտի գար նրան եւ Մանուշեանին ծանօթ Հայերին հանդիպելու:

Եակով Սամսոնիչը մեզ տուն տարաւ, հիւրասիրեց: Մարիէթթա Սերգէեւնա Շահինեանը դուրս չելաւ իր աշխատասենեակից: Թէեւ ամուսինը զգուշացրեց, որ հիւրեր ունի, հայ գրողներ: Դուստրը միացաւ սեղանին եւ սկսեց զննել մեզ, յետոյ, ըստ երեւոյթին, ձանձրացաւ նրանից, որ ոչ Շիրազը եւ ոչ էլ ես սահուն ռուսերէն չենք խօսում, լքեց մեզ ու անհետացաւ: Գեղեցիկ չէր: Գուցէ ուշադրութի՞ւն էր պահանջում մեր կողմից: Այդ ուշադրութեան չարժանացաւ, որովհետեւ Շիրազը դեռ չէր ձերբազատուած այն մտքից, թէ ինչո՞ւ է Էմինը բարեխօսել իր համար:

Նա խմորը հանում էր հացի չերտերից եւ միայն եփուած, կարծր մակերեսն էր ուտում, յետոյ ղաղարում էր ուտելուց, գնդիկներ էր սարքում խմորից, ոլորում, խաղում, յետոյ բացում գընդիկը...:

Ես ծնկով խփեցի նրա ծնկին, սեղանի տակից:

– Անյարմար է:

– Զխօսելու համար եմ խմորով խաղում, ոնց որ Էմինի ականջի հետ...:

Յետոյ նա գլուխը պահեց անշարժ, ընկած մազերն անգամ վեր չտանելով, նայուածքը դարձրեց անորոշ, մի կէտի սեւեռած:

– Գիշերն ո՞ւր եմ մնալու, տեղ չունեմ:

Եակով Սամսոնիչը վեր կացաւ, գնաց դէպի ընդունարան – ճաշարանի գրասեղանը, բացեց դարակը, ինչ–որ բան վերցրեց ու եկաւ:

– Շիրազ ջան, վերցրու: Գնա հիւրանոց... հինգ հարիւրը քիչ չէ:

Չվերցրեց:

– Փող ունեմ...:

– Վերցրու:

Չվերցրեց:

– Քնելու տեղ եմ ուզում:

– Ինձ մօտ կը քնես, մի մտածի..., – մէջ մտայ ես:

– Իմպըրթնի՛... (ներմուծուած), բա ընչի մինչեւ հիմա բան չասիր:

– Մտածեցի չես գայ ինձ հետ:

– Ձեմ գայ, բայց պիտի ասած լինէիր:

– Ուրեմն կը գա՛ս...:

– Հա՛, կը գամ:

Ոչ մի վայրկեան չքնեց:

Կայարանի երկու յարկերը ման եկաւ, ոչ մի ծանօթ գրողի չհանդիպեց: Ես նրան ծանօթացրի Ֆրիդոն Խալվաշիի հետ: Խալվաշին ծանօթ էր Շիրազի բանաստեղծութիւնների ռուսերէն թարգմանութեան հետ եւ խօսք բացեց դրանք վրացերէն թարգմանելու մասին:

Շիրազը ձեռքերը ետեւ, մէջքի վրայ դրած, կանգնել էր հանգիստ ու անտարբեր: Յետոյ քայլեց միջանցքով՝ ետ ու առաջ. մի պահ ոտքերը լայն–լայն բացած, մի պահ դանդաղելով, ապա եկաւ դէպի Խալվաշին:

– Համաձայն եմ... գրքերս կ'ուղարկեմ:

Ու արագ քայլերով իջաւ ներքեւ:

– Շիրա՛զ, քնենք:

Շիրազն ասաց.

– Ընծի Օննիկ կ'ըսեն, մէրս Օննիկ կ'ըսէ, քուրս Գոհարն էլ Օննիկ կանչէ կը, դուն էլ Օննիկ կանչէ...:

– Ինչո՞ւ:

– Կօշկակարութիւն գիտե՞ս:

– Չէ:

– Իշխէ ըղոր համար, որ դուն գրող ես, կօշկակար չես. քուրս՝ Գոհարը կարի Փաբրիքայում կ'աշխատէր:

Առաջին յարկի միջանցքով, ձեռքերը մէջքին, մի տասնեակ անգամ քայլելուց յետոյ, ներս եկաւ սենեակ: Ինձ թուաց թէ ներս եկաւ քնելու:

– Ա՛յդ է քո մահճակալը:

– Չէ՛, գնանք զանգ տանք: Դու ինձ ցոյց տուր, որտեղ է հեռախօսը:

Հերթ էր:

Նայեց տխուր, հանեց թաշկինակը, թափ տուեց, սրբեց բերանը:

– Ուրիշ տեղ չկա՞յ:

– Արիգենց տունը կայ. մի քիչ հեռու է:

– Էն էլ է իմպըրթնի՛, Պարսիկ է... չեմ գայ...:

– Ինչո՞ւ:

– Էնիկ քոչարի կը պարէ, քոչարական է:

– Քոչարական չէ:

– Հապա ընչի՞ սաղ օրը նստի կը նրանց հետ ու խմէ կը:

Նկատի ունէր Սերօ Խանզադեանին, Համօ Սահեանին, Վահագն Դաւթեանին, Հրաչիկ Յովհաննիսեանին, Հրանդ Թամրազեանին եւ Սուրէն Աղաբաբեանին, որոնք համարւում էին քոչարականներ եւ Շիրազը նրանց թուարկեց մէկ առ մէկ իր կնքած անուններով:

– Նա խմելու համար է նստում: Քոչարական չէ:

– Դէ ըղէնց է. գնանք:

– Դու նայիրակա՞ն ես, Օննիկ, – հարցրի ես:

– Չէ՛: Առիւծները մենակ ման կու գան, վոհմակ չեն կազմէ. հասկցա՞ր: Թէ կրնաս, առիւծ դարձիր:

Շուտ էր համոզւում եւ շուտ էլ տարհամոզւում էր:

Միշտ պահի ազդեցութեան տակ էր ընկնում, եւ պահը նրան դարձնում էր ազնիւ ու բարի, եւ յանկարծ չար, համառ, հոյող, թքնող, կռուազան:

Գնացինք Արիգենց տուն եւ նա առանց տան անդամներից ոեւէ մէկին նայելու, քթի տակ մրթմրթալով «բարեւ»ը, վերցրեց պատից կախուած հեռախօսի լսափողը, զանգ տուեց:

– Իշխէ ես եմ: Էն փողը, որ ընծի կու տայիր, առաւօտը կ'ուղարկես Մանասեանին(*), որ ընծի հըմար տոմս պատուիրէ Երեւան: Էգուց չէ մէկալ օրը կ'երթայ... Ձեմ մնայ, կ'երթամ, փետրուարին կու գամ:

Նա զանգ էր տալիս Եակով Սամսոնիչին:

Զքնեց մինչեւ լոյս: Առաւօտեան ինձ ու Արիգի հետ նստեց Պերեդելկինոյից Մոսկուա մեկնող աւտոբուսը, իջաւ ինստիտուտի առջեւ ու էլ չերեւաց:

Իրօք, մեկնել էր Երեւան:

(*) Մանասեանը (Գրիգոր) Սովետական Գրողների Միութեան հայ գրականութեան Մոսկուայի խորհրդականն էր:

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ
ՅՈՒՆԻՍ 1
DIMANCHE
1er JUIN
1997

LE NUMERO : 5,00 F.

ՅԱՌԱՋ
ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 227

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL.: 01.47.70.86.60 FAX : 01.48.00.06.70
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.100 Ֆ. — Վեցամսեայ : 560 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.400 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
1.250 Ֆ. (շաբաթական առաքում) – Հատը : 5,00 Ֆ.

72րդ ՏԱՐԻ – Թիւ 19.126 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 72e ANNEE — N° 19.126

ESPACES DE FONCTIONNEMENT DES DEUX BRANCHES DE L'ARMENIEN LITTERAIRE MODERNE

Le clivage de la langue arménienne en deux branches, orientale et occidentale, au cours des 18 et 19ème siècles, constitue une étape sans précédent dans l'histoire de la langue arménienne : il a conduit pour la première fois à la rupture de l'unicité de la langue littéraire. Depuis, chacune des branches connait un cheminement qui lui est propre, suivant le milieu dans lequel elle évolue. Compte tenu des profonds changements socio-politiques survenus au cours des dernières années et des nouveaux rapports établis entre la République d'Arménie et la Diaspora, les relations entre les deux branches de l'arménien moderne sont à nouveau au centre de l'attention.

Dans le présent article, il ne s'agira pas pour nous d'établir une comparaison des valeurs et des qualités linguistiques intrinsèques spécifiques à chacune des branches. Une telle comparaison dans la

par
Robert DERMERGUERIAN
Université de Provence

presse arménienne, souvent polémique parce que passionnée, ne repose en effet sur aucun raisonnement linguistique rigoureux et ne peut quoi qu'il en soit, aboutir qu'à une inconciliable confrontation.

Nous considérons pour notre part, que les deux branches, malgré leurs différences grammaticales et lexicales intensifiées aux cours de leur récente histoire, ont des qualités linguistiques égales et le débat sur la supériorité littéraire ou historique d'une branches par rapport à l'autre est stérile et inopportun. Ce débat est en effet, susceptible d'aggraver artificiellement l'écart et la division existant déjà entre les deux communautés locutrices.

Dans la réalité socio-politique et linguistique actuelle, et compte tenu des contacts plus étroits établis entre les deux branches, il est plus pertinent et utile de cadrer l'espace de fonctionnement des deux branches et de définir les limites de rayonnement de chacune d'elles afin de procéder à une analyse comparative. Une telle analyse permet de mesurer d'une part, la place qu'elles occupent dans leur milieu respectif et d'autre part, les interférences émanant des contacts établis.

Plusieurs facteurs interviennent dans la définition de l'espace de fonctionnement d'une langue :

1. le nombre et la compétence des locuteurs,
2. les limites ou frontières géographiques de l'usage de la langue,
3. le statut de la langue dans son environnement naturel, le rôle et la place de la langue dans le fonctionnement de la société.

Nous examinerons ces facteurs séparément pour chacune des branches, pour ensuite procéder à une analyse comparative de leur rayonnement respectif.

Branche occidentale :

1) Le nombre exact des locuteurs de la branche occidentale est difficile à calculer. En fait, tous les chiffres avancés sont l'objet de polémiques dans la mesure où les locuteurs sont dispersés dans de nombreux pays d'accueil, dans lesquels ils constituent des communautés linguistiques. Par ailleurs, du fait de leur intégration et souvent de leur assimilation dans les sociétés d'accueil, il est impossible de recenser leur nombre en tant que tel.

D'après les statistiques d'un quotidien paraissant à Erevan en langue russe(1), il y aurait plus de deux millions et demi d'Arméniens habitant en Diaspora.

Quel que soit le nombre réel de la population locutrice de la branche occidentale, il convient d'apprécier la compétence linguistique des locuteurs pour mieux cerner les espaces de fonctionnement de la langue.

Nous diviserons les locuteurs dans leur ensemble en deux groupes distincts : le groupe actif et le groupe passif.

Le groupe actif est composé de locuteurs qui maîtrisent parfaitement la langue. Ils ont des compétences dans la langue écrite et parlée. L'arménien occidental est leur langue maternelle, dont ils se servent non seulement comme instrument de communication quotidienne, mais aussi comme support de pensée. Le groupe actif constitue la véritable communauté linguistique significative, par laquelle la langue fonctionne sous tout ses aspects.

Le groupe passif comprend les locuteurs ayant une compétence linguistique limitée. Ils sont en mesure de comprendre le discours de l'interlocuteur sans toutefois pouvoir lui répondre couramment. Leur vocabulaire actif étant très limité, ils ne sont très souvent pas en mesure de lire ou d'écrire. L'emploi de l'arménien est pour eux très occasionnel, jamais au quotidien. Le groupe passif constitue le dernier maillon d'une chaîne linguistique qui s'éteindra à la prochaine génération. On peut estimer que dans l'ensemble, pour ce qui concerne les locuteurs de la branche occidentale, le groupe passif est plus important en nombre que le groupe actif.

La communauté linguistique de la branche occidentale est donc caractérisée par une double spécificité : dispersion des locuteurs, inégalité des compétences linguistiques des locuteurs. Dans ces conditions, la définition du locuteur de la branche occidentale est problématique : qui, dans la Diaspora, est arménien et qui ne l'est plus ?

Du point de vue strictement linguistique, seul le groupe actif des locuteurs constitue la véritable communauté linguistique significative, celle qui est en mesure d'assurer la vitalité et le bon fonctionnement de la langue. Cela réduit considérablement le nombre effectif des véritables locuteurs de l'arménien occidental moderne.

2) Les frontières géographiques de l'usage de la branche occidentale sont difficiles à délimiter, précisément parce

(Suite page 3)

ԿԷՏԸ ՈՐ ԴԱՐՁԱՒ ԴԱԾՏ

Արուեստի եղափոխման կամ ճիւղաւորման գծով, գլխաւոր երկու մօտեցում կայ։ Մին կը համարի թէ տրամաբանական շարունակականութիւն մը եւ որոշիչ ընթացք մը կը պայմանաւորէ զայն, միւսը՝ նման բան չի տեսներ եւ արուեստը կը նկատէ մարզ մը, ուր այլազանութիւնները օրէնքի մը չեն հետեւիր այլ՝ ներյուշական մղումներու, պատահական, իրարմէ անկախ։ Սակայն այս վերջինները նկատի չեն ունենար իրողութիւնը որ արուեստը միայն ըզգացական, զգայական եւ ենթակայական ընազդւառ մը չէ այլ՝ գլխաւորաբար բանականութիւնն է անոր նոր կաղապարներ տուողը, որոնք հիմնուած են գաղափարներու եւ զանոնք արտայայտող խըրովի լեզուներու վրայ։ Այս գաղափարներն ու լեզուները (որպէս գեղարուեստական ըմբռնումներ եւ դպրոցներ) կամ շարունակութիւնը, ընդլայնումը և տարբերակումն են նախապէս գոյութիւն ունեցողներու եւ կամ անոնց որոնք այդ տուեալ շրջանին կը տիրեն, կամ՝ անոնց հակադրուողներ են որոնք, իրենց կարգին, կը վերամշակեն եւ կ'ընդլայնեն հեռաւոր կամ մօտիկ անցեալին պատկանող գաղափարներ, զանոնք աւելի հեռու տանելով։ Երկու պարագաներուն ալ, նոր գաղափարը միշտ պայմանաւորուած կը մնայ նախապէս գոյութիւն ունեցող կամ ժամանակակից տուեալներէ։ Հետեւաբար եթէ այդ տուեալները տարբեր ըլլային, կը նշանակէ թէ նոր գաղափարները այլ հուն գտած պիտի ըլլային եւ այլ բընոյթ։ Ահա թէ ի՞նչու հետեւողական եւ տրամաբանական եղափոխում է արուեստինը եւ ոչ՝ պատահական, ինքնեկ։ Դեռ կարելի է աւելցնել իրողութիւնը թէ արտայայտուած կամ բանաձեւուած որեւէ գաղափար, զինք բնորոշող յատկութիւնները ունի, սերմի մը նման որ, ուշ կամ կանուխ, երբ զինք ընկալող հողի մը վըրայ իյնայ, որ է՝ մարդուն բանականութիւնը, կը ծլարձակի ի՛ր յատկութիւններով, որ իր կարգին այլ սերմեր կու տայ, ճշդորոշուած, եւ այսպէս շարունակաբար։ Երեւոյթը շատ բացայայտ է։ Օրինակ, առանց ԺԵ. եւ ԺԶ. դարերու Վերածնունդին (որ աշխարհը նոր ձեւով ըմբռնելու եւ ընկալելու արտայայտութիւնն է՝ իր առարկայականութեամբ միջնադարու ոգեկանութեան հակադրըւող), կարելի պիտի չըլլար աւելի ուշ եկող նորադասականութիւնը։ Կարելի պիտի չըլլար Պարոք շրջանը՝ Վերածնունդէն սերող ոճապաշտութեան հակադրըւող։ Առանց վենետիկեան նկարչութեան (գոյնն ու վրձնահարուածը գերադասող), վիպապաշտութիւնն ու տպաւորապաշտութիւնը, որպէս նորադասականութեան հակադրուողներ, պիտի չկազմաւորուէին այն ձեւով զոր կը ճանչնանք։

Այս ներածականը՝ պարզապէս նկատի ունենալու համար հրամայական մը, որ կը կայանայ իր ամբողջութեան մէջ փորձել արծարծելու գեղարուեստական որեւէ գաղափար, այս պարագային՝ կէտապաշտութիւնը, իրեն հեռաւոր եւ մերձակայ ըմբռնումներուն եւ կիրարկումներուն առընչուող։

***

19-րդ դարու սկիզբներուն նորադասականութիւնը, իր խիստ կանոններով, իր գծապաշտութեամբ եւ հետզհետէ ըճացող ոճով, յունահռոմէական անցեալն ու արուեստը կապկելու հետամուտ, չէր կրնար դոհացում տալ զգայական եւ արտայայտչական այն ձգտումներուն, որոնք կազմաւորուող վիպապաշտ սերունդի մը տենչերը պիտի մարմնաւորէին։ Նկարչականօրէն, նորադասականութեան առաջին խնդրարկումներէն մին կու գայ Թէոտոր Ժէրիքոյէն, որ անոր ողորկ եւ սառցային բնոյթին կը հակադրէ ներկանիւթի մարմնոտ գործածութիւնը եւ վրձնահարուածի կրքոտ կիրարկումը, Վերածնունդի վենետիկեան նըկարչութեան օրինակով։ Իր ազդեցութեան տակ, Էօժէն Տըլաքրուա աւելի կ'ընդլայնէ այս գործելակերպը, որ կը

Գրեց՝
ՇԱՀԱՐԱՁ

զուգահեռի ու, մինչեւ իսկ, ձեւով մը կը հետեւի այդ շրջանին Անգլիա ի գործ դրուած նկարչական արուեստին՝ Ճ. Մ. Ու. Թըրնըրի եւ Ճան Քոնսթէյպըլի կողմէ։ Յաջորդող, տպաւորապաշտ սերունդին արձանագրած ոստումը կարելի չէ պատկերացնել առանց ասոնց, ինչպէս ցոյց կու տան Գլօտ Մոնէի, Փօլ Սէզանի, Գամիյ Փիսարոյի, Օկիւսթ Ռընուարի եւ Ալֆրէտ Սիսլիի սկզբնական գործերը, որոնք բնապաշտութիւնը, իրապաշտութիւնը եւ վիպապաշտութիւնը կը մէկտեղեն եւ որոնցմէ մեկնելով է որ կը յանգին նոր նկարչութեան, տպաւորապաշտութեան, որու գլխաւոր յատկանիշներէն մին է վրձնահարուածի ազատ կիրարկումը, որ ներկը պաստառին վրայ անջատ-անջատ կը տեղադրէ, հակառակ նորադասականներուն, որոնք գոյնը վրձինով միօրինակօրէն կը տարածեն զայն ընդունող մակերեսին վրայ։

Այս գծով, կարելի չէ աչքի առջեւ չունենալ Վեչէլլիօ Թիցիանոյի կարգ մը գործերը, խայտացող նկարելակերպով երկնուած, յատկապէս իր երկար գործունէութեան վերջին շրջաններուն։ Ասոնց վրայ պէտք է աւելցնել, Ռամպրանթ վան Ռայնի և Ֆրանզ Հալսի նկարչութիւններուն յատկանիշները, ինչ կը վերաբերի ներկանիւթի եւ վրձնահարուածի արտայայտչական եւ շարժուն կիրարկման, մանաւանդ Հալսի՝ որուն մօտ անջատ վրձնահարուածը ինքնին լեզու մը դառնալու յաւելեալ նախանշան- ▶

Fonds A.R.A.M

●▶ ներ ցոյց կու տայ, ինչ որ յետագային լայնօրէն կը գործարկուի տպաւորապաշտներուն կողմէ:

* * *

1880-ական տարիներու կէսերուն է որ Ժորժ Սէօրա (1859 – 1891) հիմը կը դնէ կէտապաշտութեան, կիրարկելով իրարմէ անջատ վրձնահարուածներու դրոյթը, որ իրմով կը գտնէ իր առաւելագոյն արտայայտութիւնը: Սէօրա տպաւորապաշտութեան ընդմէջէն է որ անոր կը հասնի, գունային բնագիտական տեսութիւններուն տալով նկարչական առակ կիրարկում: Այսպէս, նկարը կը դառնայ «խճային» դաշտ մը, ուր գոյները կէտ առ կէտ կը տեղադրուին, առանց որ վրձինը զանոնք իրարու ձուլէ: Երանգային ձուլումը տեղի կ'ունենայ ոչ թէ պաստառին վրայ այլ՝ դիտողին աչքին մէջ, երբ որոշ հեռաւորութենէ մը դիտէ նկարը:

Ասիկա թերեւս առաջին անգամն է նկարչութեան պատմութեան մէջ, որ նկարչական արուեստը ամբողջական հաւատարմութեամբ կը ձգտի տուեալ տեսութեան մը կիրարկումն ու խորհրդանիշը ըլլալ: Ծայրագոյն անջատուածութիւն եւ կեդրոնացում, բնազանցական եւ գիտական խոր ըմբռնողութիւն հարկաւոր էին, ինչպէս Սէզանի պարագային, որպէսզի արուեստագէտ մը նման ձեւով գործէր: Ասոր առաւելագոյն արտայայտութիւնը կ'ըլլայ Սէօրայի մեծածաւալ պաստառը՝ «Կիրակի յետմիջօրէ մը՝ Կրանտ-Ժաթ կղզիին վրայ», որ ծայրագոյնին ձգտելու ցոլացումն է, մարտահրաւէր մը կարծէք, իր կարգին հաստատելու համար թէ արուեստը բացարձակին հասնելու փորձ մըն է, բանական աւելի՝ քան թէ զգացական, որու ծիրին մէջ արուեստագէտը կը նմանի վիրաբոյժի մը որ, առաւելագոյն կեդրոնացումով, կը մասնատէ եւ կը վերակազմէ իրական տարրերը, զանոնք վերակերտելով: Անխուսափելիօրէն, նման գործարկում մը դիւրութեամբ պիտի չընկալուէր հասարակութեան կողմէ, յատկապէս դար մը առաջ, երբ մարդոց գեղարուեստական ճաշակն ու ճանաչողութիւնը պայմանաւորուած էին կանոնապաշտութեամբ և լուսանկարներու նմանող երկերով: Ուստի, կարելի է պատկերացնել անոր ստեղծած հակազդեցութիւնը: Անտարակոյս, կէտապաշտ գործերը արձանային, անշարժ կը թուին, պարզապէս՝ որովհետեւ անոնք չեն ձգտիր իրականութիւնը կամ կեանքը զգացականօրէն վերակերտելու: Անոնք դիտողէն կը պահանջեն բնազանցական հաղորդում մը, բիւրեղացած, քան թէ ենթակայական առընչում մը:

Նկարչական այս նոր գաղափարը շուտով կը տարածուի: Վէնսան վան Կոկ, 1886-ին Փարիզ հասնելուն, շատ չի սպասեր զայն որդեգրելու: Նոյնիսկ, տպաւորապաշտ պարագլուխներէն Գամիյ Փիսարօ, շրջան մը ինք ալ անով կը տարուի: Այս հոսանքին տարողութեան մասին լայն գաղափար մը կու տան երկու ցուցահանդէսներ(*), Փարիզ եւ Կրընոպլը. յատկապէս երկրորդը կը զգենու մեծ կարեւորութիւն, որովհետեւ ոչ միայն կէտապաշտութիւնը կը ներկայացնէ իր այլազան երեսակներով այլ նաեւ՝ անոր եղափոխում-հետեւանքները, 20-րդ դարու արուեստէն ներս:

1991-ի յետնահայեացքը, Սէօրայի նուիրուած (իր մահուան հարիւրամեակին), չունեցաւ այն արձագանգն ու ընդունելութիւնը, որոնց արժանացաւ անկէ աւելի քան չորս տարի ետք տեղի ունեցողը, Սէզանի արուեստը ներկայացնող: Բայց եւ այնպէս, Սէօրայի նկարչական նպաստն ու աւանդը նոյնքան կարեւոր են: Այսուհանդերձ, Փարիզի եւ Կրընոպլի ցուցահանդէսները ձեւով մը կրկին կ'այժմէականացնեն Սէօրան:

* * *

Սէօրայի կանխահաս մահով, կէտապաշտ շարժման առաջնորդը կը դառնայ իրեն հետեւորդը Փօլ Սինեաք (1863 – 1935): Սկզբնական տպաւորապաշտ կարճատեւ շրջանէ մը ետք, Սինեաք լրիւ կ'իւրացնէ Սէօրայի կէտապաշտութիւնը: Սակայն, վերջնոյն մանրակրկիտ կատարման փոխարէն, ինք հետզհետէ կ'որդեգրէ աւելի լայն վրձնահարուած մը, որու բերմամբ գունային կէտերը աւելի կը խոշորնան, մինչ երանգները աւելի վառվռուն կը դառնան: Շարժման միւս նկարիչներն ալ այս ընթացքին կը հետեւին, ինչպէս Անրի-Էտմոն Քրոս, Մաքսիմիլիէն Լիւս եւ Պրիւսէլի 20-ներու խումբին մաս կազմողներէն ոմանք: Նոյն համակարգով, քանի մը տարի ետք, դարասկզբին, գոյնը արտայայտչական յաւելեալ հանդամանք կը ստանայ երբ Անրի Մաթիս, Անտրէ Տէրէն, Մօրիս տը Վլամէնք եւ Ժորժ Պրաք կէտապաշտ գործեր կը նկարեն: Այս պարագային, վրձնահարուածը (այժմ աւելի տարածուն) եւ գոյները աւելի անկախ դեր կը ստանան բիծերու վերածուելով, մինչ պաստառը իր ամբողջութեամբը գոյնով չի ծածկուիր այլ՝ անոր լերկ յատակը (որուն վրայ երանգներն ու վրձնահարուածներ, հանդամանօրէն կը ցանուին) մաս կը կազմէ նկարի ընդհանուր էութեան: Նկարելու այս կերպը իր զուգահեռը կը գտնէ նաեւ Ֆրանսայէն դուրս գործող նկարիչներու մօտ, ինչպէս օրինակ Վասիլի Քանտինսկիի եւ Փիէթ Մոնտրիանի, նախքան վերացականութեան անոնց նուաճումը(**): Գերմանացի արտայայտապաշտներէն ոմանք եւս անմասն չեն մնար այս ծաւալումէն: Անկէ ետք կէտը, որպէս անջատ էութիւն, աստիճանաբար կ'աճի ու կը դառնայ դաշտ՝ պաստառին ամբողջ մակերեսը ծածկելով որ, 1950-ական թուականներէն ետք, նուազապաշտ նկարչութեամբ իր լրումին կը հասնի:

Փիսարօ սխալ կ'եզրակացնէ երբ, Սէօրայի մահէն ետք եւ անոր պատճառով, կը յայտնէ թէ կէտապաշտութիւնը այլեւս վերջ կը գտնէ. սակայն ճիշդ կը նախատեսէ երբ կը շարունակէ թէ ան «այլ հետեւանքներ պիտի ունենայ, որոնք յետագային շատ մեծ կարեւորութիւն պիտի զգենուն արուեստին համար»:

ՇԱՀԱՐԱԶ

(*) Paris - Bruxelles, Bruxelles - Paris, 1848-1914, *Grand Palais, Paris, du 21 mars au 14 juillet.*

Signac et la libération de la couleur, *Musée de Grenoble, 5, Place de la Valette, du 9 mars au 25 mai.*

(**) Մոնտրիան, իր վերջին երկու նկարներով, «Պրոտուէյ Պուկի-Վուկի» եւ «Վիքթըրի Պուկի-Վուկի» (անաւարտ), կը վերադառնայ կէտապաշտութեան, երբ գունային կեդրոնական քառակուսիներով եւ քառանկիւններով կը յղանայ իր երիզները:

ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆԻ ԱՆՏԻՊ ՄԷԿ ՆԱՄԱԿԸ ԿՈՍՏԱՆ ԶԱՐԵԱՆԻՆ

Գրեց՝

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՏԹԷՈՍԵԱՆ

«Մարդ դեռ չէր զգար, բայց Հայ Գրականութեան մէջ աննախընթաց երեւոյթ մը կը պատրաստուէր Փարիզի 5-րդ եւ 6-րդ թաղամասերուն մէջ: Առաջին անգամ ըլլալով, խումբ մը գրողներ պիտի յարձակէին անցեալի սրբութիւններուն, գեղագիտական չափանիշներով, եւ ընդունուած արժէքներուն վրայ՝ յանուն արդիական չափանիշներու, յանուն հայ նոր գրականութեան մը, որ համապատասխանէր նոր ու տարբեր աշխարհին՝ որու մէջ կ'ապրէին հայ գրողները»(1):

Վահէ Օշականի այս նշմարը «Փարիզի տղոց» մասին է: 1920-ական թուականներու երկրորդ կիսուն, սկսած է աւագ գրագէտներու՝ «հայր»երու հաշուեյարդարը, որ պիտի յանգէր «Մենք»ի կարճատեւ շարժումին եւ ապա՝ ներքին հաշուեյարդարի, ինչպէս ցոյց կու տայ լման բնագրով լոյս տեսնող Վազգէն Շուշանեանի «Մարդ մը, որ Արարատ չունի հոգւոյն խորը» պարսաւագիրը(2): «Հայր»երու դէմ նետուած ձեռնոցը նաեւ հարուածած է Կոստան Զարեանը:

«Մենք»ի նախասկզբնական կորիզներէն եղած է «Յարդգող» գրական խմբակցութիւնը, որ 1927 Յունիս 2 եւ 4-ի իր ասուլիսները նուիրած է Զարեանին: Առաջին երեկոյթին, զեկուցաբերը՝ Վահրամ Կաքաւեան (Վիքթոր Կարտոն), ներածութիւն մը տուած է, Զարեանի երկերէն ծաւալուն հատուածներ կարդալով: Երկրորդին, վերլուծական աշխատանք մը ներկայացուցած է, հետեւեալ եզրակացութիւնները կատարելով.-

«Զարեան դեռ որոնող է. ան կեանքին իրականութիւններուն թշնամաբար կը վերաբերի եւ երդուեալ հակառակորդ է 2+2=4-ին: Արուեստի (ձեւին) խորացումով կլանուած, ան մարմին կու տայ անհոգի գեղեցկութիւններուն: Իր ընդարձակ հմտութիւնը պատճառ եղած է որ բազմաթիւ ազդեցութիւններու ենթարկուի, առանց անոնցմէ մէկուն՝ "զաւակութիւն" ընելու: Իր լեզուական գեղեցկութիւնները երեւութական են, զուրկ ըլլալով խորութենէ, եւ իրենց հետաքրքրութիւնը կը պարտին երեւութական սրամտութեան մը: Զարեանի որոնումները զայն տարած են միսթիսիզմի, կաթոլիկութեան եւ իր ճամբան բնազանցական բանաստեղծութիւնը կարելի է ենթադրել, եթէ նոր ցնցում մը զայն չարթնցնէ»(3):

Որքան գիտենք, Վ. Կաքաւեանի այս ուսումնասիրութիւնը հրատարակուած չէ:

Հաւանաբար այս ասուլիսին ակնարկած է «Հայրենիք» ամսագրի խմբագիր Ռուբէն Դարբինեանը, 1927 Սեպտ. 1-ին, Զարեանին գրելով.-

«Ի զուր այդքան կարեւորութիւն կու տաք Ձեր մասին գրուած տխմարութիւններուն: Կը վստահեցնեմ Ձեզ, որ մեր գրականութեան համար բացառիկ էջեր տուիք Ձեր "Անցորդը եւ իր ճամբան"ով: Կտորներ կան, որոնք գլուխ գործոցներ են որեւէ գրականութեան տեսակէտով: Ոչ ոք պիտի կարողանայ այլեւս Ձեր արժէքը նսեմացնել: Մեր ժողովուրդը այնքան ալ յիմար չէ, որ ամէն տխմարութեան կարեւորութիւն տայ»(4):

1930-ի վերջերը, Զարեան «Արեւմուտք»ի մէջ արհամարհանքով հակադարձած է.-

«Եւրոպայի գրական սրճարանները ամէն տեղ էլ նոյնն են: (...)

Փոքրիկ գրական "իշխաններ" եւ ոտանաւորող ճնճղուկներ:

Ինչպէս գաղթահայութեան Սէն Միշէլում: Լերկ եւ ամբարտաւան երեսներ, մաղձով եւ նախանձով ծեփուած արտայայտութիւններ, հոգեկան խեղճութիւններ եւ մտքի կաղեր:

Ցեց եւ մգլոտութիւններ, կատուի թաթ եւ աւանակի նայուածք: Ջրալի երգիծաբանութիւն եւ Սամաթիոյ կամ Սկիւտարի արուարձաններից եկած, պառաւած եւ ցեխերի մէջ տապլտկող գեղագիտութիւն»(5):

Ցայտնապէս, ո՛չ «Փարիզի տղոց» եւ ոչ ալ Զարեանի միջեւ համաձայնութեան եզր եղած է, թէեւ ինչպէս ցոյց տուած է Զարեանի որոշ գործերու ընթերցումը, իրենց գրական ըմբռնումները այդքան ալ հեռու չէին իրարմէ:

Վենետիկ ապրող Զարեան բողոքած է «Յառաջ»ի խմբագրին «Յարդգող»ի մէջ յայտնուած աննպաստ դատաստանին դիմաց: Զարեան եւ Շաւարշ Միսաքեան գիրար կը ճանչնային առաջինի Պոլիս ապրած շրջաններէն (1910-11, 1913-14, 1921-22): Բացի այս նամակէն, ոչինչ յայտնի է այդ կապի մասին, որ յետագային վերածուած է բացայայտ հակակրութեան, որ իր գագաթնակէտին հասած է 1932-ին, երբ Զարեանի «Յուսաբեր»ի մէկ յօդուածին Շ. Միսաքեան հակադարձած է եռաբաժին խմբագրականով(6):

Զարեանի նամակը մեզի հասած չէ: Սակայն, Երեւանի Եղիշէ Չարենց Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Կոստան Զարեանի Ֆոնտին մէջ (թիւ 71) պահպանուած է Շաւարշ Միսաքեանի ցարդ անտիպ մնացած պատասխանը, որ արժէքաւոր է, լուսաբանելու համար «Յառաջ»ի խմբագիրին դիրքը գրական նոր շարժումին նկատմամբ, որուն մասին բազմիցս արտայայտուած է թերթի սիւնակներէն: Բոլոր ընդգծումները բնագրային են:

Փարիզ, 8 Յուլիս 1927

Սիրելի Զարեան,

Շատ զարմացայ կարդալով Յուլիս 7 թուակիր նամակդ: Այդ ի՜նչ արհամարհանք է «Սէն Միշէլի թափառաշրջիկներու-գրչակներու» մասին: Ինչո՞ւ կը մոռնաս որ բոլորն ալ նոյն ճամբէն անցան, գտնելու համար իրենց վերջնական ուղին: Աւելի հինները նոյն աչքով չէ՞ին նայեր քեզ եւ ուրիշներու... Շատ տաղանդաւոր տղաներ կան «Յարդգող»ի մէջ. կը փնտռեն, կ'իյնան, կ'ելլեն, *տողը* կը փրկուի, խարխուլը անհետ կը կորսուի: Դուն չես որ պիտի ուրանաս թէ ամէն շարժումէ գիրք մը կը մնայ: Քու գրականութեանդ վերաբերեալ ասուլիսը՝ պարզ տեղեկատուութիւն էր, եւ լուրջ թերթ մը պարտաւոր է հրատարակել *եղածն ու խօսուածը*, ոչ թէ իր *ուզածը*, *առանց ո՛ եւ է նկատումի*: (Ուսումնասիրութիւնը 70 էջ էր, կարծեմ):

Ինչ կը վերաբերի յառաջ եկած գնահատականներուն («կուսակցական ուրիշ թերթերը») եւ *Յառաջի* այս հրատարակութեան, շատ կը ցաւիմ որ այնքան միակողմանի դարձեր ես, եւ մեզ՝ կուսակցականներուս վերագրուած «մեղք» մը դուն կը գործես *գիտակցաբար*, պահանջելով որ կուսակցական ակնոցով նայիմ գրականութեան եւ գեղարուեստի վրայ... Կարծեմ իրար նոր չպիտի ճանչնանք, եւ «Յառաջ»ը դաս առնելու պէտք չունի: Ես ալ գնահատողներէն եմ մանաւանդ «Հայրենիք» ամսագրի վերջին շարքիդ եւ նոյնիսկ կը խորհիմ արտատպումներ կատարել: Բայց այս պարագան չի կրնար կաշկանդել զիս, չի կրնար խաթարել *հիմնական գիծ մը* որուն շատ մօտէն ծանօթ ես 1910էն ի վեր...

Բարեւներով
Շ. Միսաքեան

(1) Վ. Օշական, *Գրական հարցեր*, «Բագին», Դեկտեմբեր 1966, 50-51:

(2) Տե՛ս. Վ. Շուշանեան, *Մարդ մը, որ Արարատ չունի իր հոգւոյն խորը*, «Բագին», 1, 1997 (շարունակելի):

(3) Ծիրկաթին, *Յարդգող. Վերջին երեք երեկոները*, «Յառաջ», 1 Յուլիս 1927, 3:

(4) ԳԱԹ, ԿԶՖ, թիւ 25:

(5) Կոստան Զարեան, *Երկեր*, Անթիլիաս, 1975, 629:

(6) Կոստան Զարեան, *Նաւատոմար թիւ 20*, «Յուսաբեր», 1932 Մարտ 26. Շաւարշ Միսաքեան, *Գրականութեան դիմակով, Քսութիւններ, կենդանաբանական*, «Յառաջ», 1932 Ապրիլ 13-14-15:

Fonds A.R.A.M

Espaces de fonctionnement des deux branches de l'arménien littéraire moderne

(Suite de la première page)

qu'elle est une langue non territoriale. L'arménien occidental ne fonctionne pas sur un territoire linguistiquement homogène parce que ses locuteurs sont dispersés à travers le monde. Cette branche occupe autant d'espaces géographiques qu'il y a de communautés linguistiques. Elle est partout une langue de minorité qui évolue dans un milieu linguistique majoritaire et dominant. Selon les statistiques du quotidien précité, il y aurait plus de quatorze pays dans le monde dans lesquels des communautés de 20.000 personnes ou plus seraient établies. Les frontières linguistiques de la branche occidentale sont éclatées.

3) Chaque communauté linguistique de la branche occidentale évolue suivant les libertés et les droits offerts aux minorités par la constitution du pays d'accueil. Au Liban, en Australie, en France, aux Etats-Unis, en Roumanie, en Argentine ou ailleurs, chacune des communautés linguistiques arméniennes a son propre statut, différent de celui des autres communautés. Par conséquent, on peut affirmer qu'il y a autant de statuts différents que de communautés linguistiques, chacune étant adaptée et organisée de manière différente suivant les possibilités d'organisation sociale offertes par les lois du pays d'accueil.

Malgré les statuts différents dont chacune des communautés bénéficie, on peut relever des éléments communs à toutes les communautés linguistiques arméniennes, quel que soit le pays d'accueil.

La branche occidentale est une langue non territoriale de minorité. N'ayant nulle part le statut de langue d'Etat, elle n'est pas une langue d'administration, de fonction et de vie publiques. Aussi, ne bénéficie-t-elle jamais, en aucun pays, de véritable protection officielle de l'Etat.

Dans le domaine de l'enseignement, chaque communauté a son propre système d'organisation qui est adapté au système scolaire et aux programmes établis par les autorités compétentes du pays d'accueil. Dans toutes les communautés, les établissements d'enseignement sont privés et bilingues : arménien/langue officielle du pays d'accueil. Chaque établissement scolaire a ses propres programmes d'enseignement, ses propres méthodes et manuels. Aucune coopération ou concertation d'harmonisation n'est établie non seulement entre les écoles des différentes communautés, mais aussi entre les établissements scolaires au sein de la même communauté(2). La branche occidentale n'est pas une langue de recherche et d'enseignement supérieur, Les rares sections d'arménien qui fonctionnent dans certaines universités assurent cet enseignement comme langue optionnelle, et ne sont pas en mesure de préparer des spécialistes de la langue.

Il n'existe pas actuellement de média (presse écrite, audiovisuel) commun à toutes les communautés. En règle générale, chaque communauté a sa propre presse écrite, souvent bilingue (arm.-fr., arm.-esp., arm.-angl., arm.-turc, etc).

Chaque association culturelle ou paroisse, au sein de la même communauté, a son propre bulletin d'information ou périodique (3). Il est important de souligner que la presse de la communauté arménienne de France n'est ni distribuée, ni diffusée ailleurs qu'en France, elle ne franchit que rarement ses frontières pour être diffusée dans d'autres communautés linguistiques (4). De même la presse écrite des autres communautés arméniennes n'est pas diffusée dans le millieu arménien de France. On peut donc en conclure que chaque communauté a son propre système d'organisation interne, ses propres structures associative ,éducative et médiatique, ce qui réduit considérablement les possibilités de liens intercommunautaires arméniens.

On ne peut affirmer que chaque communauté constitue un îlot isolé vivant en autarcie. Néanmoins, l'analyse des facteurs intervenant dans la définition de l'espace de fonctionnement de la langue - nombre et compétence des locuteurs, limites géographiques, statut de la langue - conduit à constater une certaine rupture dans la cohésion communautaire et même une fracture dans l'unicité de la population locutrice de la branche occidentale dans son entier. La cohésion communautaire est d'autant plus menacée que chaque communauté est progressivement et inévitablement imprégnée de la culture, de la langue et de l'environnement des différents pays d'accueil.

Quels sont, dans ces conditions, les espaces de fonctionnement de la branche occidentale moderne ?

Le milieu familial constitue l'espace principal de fonctionnement de la branche occidentale. Il assure l'acquisition de la langue maternelle et la transmission de certaines valeurs culturelles. Dans le réseau familial, la langue est le moyen principal de communication et d'identification ethnique. C'est bien à travers la solidarité familiale que la langue manifeste une des plus importantes dimensions de l'arménité au sein de la communauté.

Le milieu scolaire est un espace assez large de fonctionnement de la langue. Il peut être différent selon l'organisation du système scolaire de chaque communauté (niveaux élémentaire, primaire, secondaire). Il est malgré tout, le milieu principal de transmission de la langue littéraire et des valeurs culturelles nationales (5).

Le milieu intellectuel (professeurs, journalistes, écrivains, ecclésiastiques, artistes) constitue l'espace de fonctionnement principal de la langue littéraire, car il est moteur de création culturelle et support de pensée dans cette branche de la langue.

La vie associative offre un espace non négligeable de fonctionnement de la langue. En règle générale, la langue de communication et de travail des associations culturelles, compatriotiques et des partis politiques est la branche occidentale. Précisément, c'est bien dans cet espace de fonctionnement de réseaux associatifs que la langue trouve, au sens de sa pratique, une des dimensions potentielles de la manifestation des liens sociaux.

Un autre espace de fonctionnement de la branche occidentale est l'église. S'il est vrai que l'Office se déroule, selon la tradition, en *Grabar* (arménien classique), les sermons sont donnés en langue moderne. Cet espace linguistique assure dans une importante mesure, la solidarité et les liens sociaux des locuteurs.

L'espace de fonctionnement de la langue écrite littéraire est limité à la presse et à la publication d'œuvres littéraires qui sont cependant très réduites en nombre et mal diffusées.

En conclusion, nous dirons que les espaces de fonctionnement de la branche occidentale de l'arménien moderne qui coïncide avec les frontières des communautés linguistiques dispersées, sont à la fois multiples et réduits. Ces espaces sont multiples vu le nombre considérable des communautés linguistiques établies dans de nombreux pays d'accueil. Ils sont en outre réduits compte tenu des divers statuts qui limitent les espaces de fonctionnement de la langue au sein des différentes communautés linguistiques.

Branche orientale :

1) Le nombre réel de locuteurs de la branche orientale est relativement plus facile à évaluer. Cette branche est employée d'abord en République d'Arménie qui compte environ trois millions et demi d'habitants. Elle est également pratiquée dans plusieurs communautés linguistiques hors des frontières de l'Arménie : en Géorgie où l'on compte 300.000 locuteurs, la majorité étant établie à Tbilissi; dans de nombreuses Républiques de l'ex-URSS : en Russie, principalement à Moscou, à Saint Pétersbourg, dans les régions de Stavropol et d'Irkoutsk, en Ukraine, au Bélarus, en Lituanie et en Lettonie, dans certaines républiques de l'Asie Centrale : en Ouzbékistan, au Kazakstan ; ce qui revient au total à environ un million et demi de locuteurs.

A cela il faut ajouter la communauté arménienne d'Iran qui compte environ 200.000 personnes pratiquant la branche orientale. On peut estimer que la totalité de la population pratiquant la branche orientale s'élève à cinq millions et demi. Précisons que les communautés linguistiques arméniennes orientales ont toutes une longue histoire, elles ont été constituées, notamment celles de Géorgie et d'Iran, il y a plusieurs siècles. Malgré leur bonne intégration dans les sociétés des pays d'accueil, ces populations ont conservé leur identité ethnique dans l'état civil, ce qui permet de les différencier en tant que telles au cours des recensements.

Tout comme pour la branche occidentale, il est important d'apprécier la compétence linguistique des locuteurs de la branche orientale afin de mieux cerner les espaces de fonctionnement de cette branche.

La population de la République d'Arménie constitue le groupe actif des locuteurs de la branche orientale par excellence. L'Arménie est un pays très homogène linguistiquement: 95% de la population est arménienne et pratique l'arménien comme langue maternelle. On compte dans le pays une minorité kurde (environ 20.000 personnes) et autant de russes qui pour la plupart, pratiquent l'arménien. On peut considérer qu'il n'y a pas en République d'Arménie de groupe de locuteurs ayant une compétence linguistique passive.

Quant aux locuteurs des communautés installées hors des frontières de l'Arménie, leur compétence linguistique varie selon l'environnement dans lequel ils évoluent. L'ancienneté de la communauté, le nombre et la densité des locuteurs, leur organisation interne sont des facteurs qui déterminent fortement le degré de compétence linguistique des locuteurs. Les communautés arméniennes de Géorgie et d'Iran, plus anciennes, mieux regroupées et structurées, comptent un plus grand nombre de locuteurs actifs par rapport aux communautés arméniennes de Russie qui, elles, plus intégrées dans les sociétés d'accueil, moins bien organisées et plus dispersées dans l'espace, comptent un nombre assez réduit de locuteurs actifs.

Il suffit de rappeler que ce n'est qu'après l'effondrement de l'URSS et l'émancipation des Républiques qui la composaient, que des écoles arméniennes du dimanche ont été ouvertes à Moscou, à Saint Petersbourg, à Tachkent et à Vilnius.

En conclusion sur ce premier point, nous constatons que la communauté linguistique de la branche orientale, tout comme celle de la branche occidentale, est caractérisée par une forte dispersion des locuteurs d'une part, et par l'inégalité de leur compétence linguistique d'autre part. Cependant, la branche orientale compte incontestablement un nombre de locuteurs actifs beaucoup plus important que la branche occidentale, même s'il est vrai que dans les communautés orientales dispersées hors des frontières de l'Arménie, le nombre des locuteurs passifs est bien plus grand que celui des locuteurs de la branche occidentale.

2) Les frontières géographiques de l'emploi de la branche orientale semblent aussi relativement plus faciles à délimiter.

Outre le territoire de la République d'Arménie, cette branche est pratiquée tout naturellement dans les limites géographiques occupées par les communautés orientales. On compte douze communautés arméniennes orientales comprenant plus de 20.000 personnes(7), les plus importantes étant la Géorgie, l'Iran et la ville de Moscou. En somme, la zone géographique de l'emploi de la branche orientale semble moins étendue dans l'espace, les locuteurs dans leur ensemble sont plus nombreux et constituent des communautés plus compactes que celles de la branche occidentale.

3) La branche orientale de l'arménien moderne est la langue officielle de la République d'Arménie. A ce titre, elle véhicule le fonctionnement de tout l'appareil de l'Etat et de la société dans tous ses aspects : éducation, recherche, administration, vie quotidienne. Le nouvel Etat indépendant, fondé en 1991 après l'effondrement de l'URSS, a promulgué une loi sur la langue arménienne qui la rend obligatoire sur tout le territoire du pays, dans tous les rouages de l'administration, excluant toute autre langue, y compris le russe. En 1993, en remplacement du «Comité Terminologique», a été instituée «l'Inspection d'Etat de la langue», comprenant trois Directions :

a) la «Direction de la surveillance de la langue», qui a pour mission de promouvoir et de coordonner les actions des administrations et des organismes publics et privés qui concourent à la diffusion et au bon usage de la langue dans le domaine de la communication ;

b) «la Direction de l'enseignement de la langue», qui a pour mission d'assurer la bonne organisation de la diffusion de la recherche, des sciences et des techniques, ainsi que leur coordination en matière d'enseignement de la langue dans tous les établissements d'enseignement publics et privés ;

c) le «Haut Conseil de la langue arménienne», qui est chargé de veiller à la pureté de la langue dans tous les domaines, notamment celui de la créativité lexicale.

Le statut de langue d'Etat assure à la branche orientale sa protection, sa promotion et sa diffusion. La politique linguistique conduite par le gouvernement garantit le bon fonctionnement et l'évolution de la langue au rythme de la progression de la société arménienne. L'Etat arménien, très attaché à la défense de la langue, la considère à juste titre comme symbole de souveraineté et instrument de l'identité arménienne.

Quant au statut de la branche orientale dans les communautés arméniennes orientales, chaque pays d'accueil, suivant ses lois et ses traditions, offre à la communauté établie sur son territoire des libertés, des responsabilités et moyens d'organisation de nature très diverse. En matière de langue, chaque communauté orientale a sa propre histoire, ses propres traditions et conditions de fonctionnement spécifiques très différentes les unes des autres.

Dans les communautés arméniennes installées en Russie, la branche orientale n'a aucune reconnaissance statutaire, elle n'est enseignée dans aucun établissement scolaire, ni même reconnue comme langue de minorité. Les communautés arméniennes de Russie, très intégrées et le plus souvent assimilées à la société d'accueil, ne sont pas dotées de structures scolaires communautaires. La langue transmise uniquement dans les réseaux familiaux a progressivement perdu son rôle de moyen de communication, la substitution linguistique s'est progressivement transformée en perte linguistique, et ces communautés ne comprennent actuellement que des locuteurs de compétence linguistique très passive.

Les espaces de fonctionnement de la branche orientale sont extrêmement réduits dans les communautés arméniennes de Russie.

La communauté arménienne d'Iran, l'une des plus anciennes et probablement la mieux structurée, bénéficie des conditions d'organisation scolaire accordées aux minorité en Iran. Cette communauté s'est dotée d'une structure d'enseignement primaire et secondaire qui assure la transmission et le fonctionnement de la langue sous le statut de langue de minorité. Très bien intégrée et structurée, la communauté arménienne d'Iran compte de nombreuses associations culturelles, sportives, une presse quotidienne en langue arménienne et un Diocèse.

En Iran, l'espace de fonctionnement de la branche orientale est aussi étendu qu'il peut l'être dans un milieu linguistique étranger et dominant. Dans cette communauté linguistique, la langue joue pleinement son rôle de lien social et d'identification ethnique.

La communauté arménienne de Géorgie, l'une des plus importantes en nombre, établie en majorité dans la capitale Tbilissi, a connu une longue histoire, Elle fut longtemps, notamment au cours du 19ème siècle et au début du 20ème siècle, le centre culturel des Arméniens orientaux. La célèbre «Ecole Nersissian» fondée par le Catholicos Nersès Achdarakétsi en 1824 à Tiflis, fut un véritable vivier d'intellectuels arméniens qui ont été les artisans et les promoteurs de la branche orientale de l'arménien littéraire ►

Fonds A.R.A.M

moderne. Au cours de cette période, toutes les conditions d'épanouissement et de développement de la langue – système scolaire, presse, éditions, nombreuses associations, etc.– étaient réunies pour favoriser le fonctionnement de la langue dans un espace très large. Après la soviétisation de la Géorgie en 1920 et malgré les profonds bouleversements politiques entraînés par le changement de régime, la communauté arménienne de Géorgie a conservé les structures essentielles d'organisation héritées du passé – système scolaire, presse quotidienne, associations culturelles, etc – qui, aujourd'hui encore, assurent à la branche orientale un espace de fonctionnement et une vitalité linguistique assez importants.

En conclusion, nous dirons que les espaces de fonctionnement de la branche orientale sont caractérisés à la fois par une concentration dominante de locuteurs actifs dans les limites des frontières Etatiques de la République d'Arménie, et par une forte dispersion des locuteurs qui coïncide avec les zones occupées par les différentes communautés linguistiques orientales. En outre, dans le domaine des compétences linguistiques, ces espaces de fonctionnement sont marqués par la présence prépondérante de la communauté linguistique active de la République d'Arménie qui manifeste une très forte vitalité linguistique, et par les nombreuses communautés orientales dispersées dont les locuteurs ont des compétences linguistiques inégales, le plus souvent passives.

Les limites de rayonnement des deux branches :

Par le terme rayonnement, nous entendons principalement la présence et la diffusion d'une langue au-delà des frontières des espaces habituels de son fonctionnement. En fait, il s'agit d'évaluer le degré d'expansion d'une langue dans un milieu inhabituel. Chaque langue a son propre degré de rayonnement et, plus large est la diffusion, la présence d'une langue hors des limites de sa communauté linguistique, plus étendu est le rayonnement de la langue.

La branche occidentale a un rayonnement assez limité. Elle est étudiée comme langue optionnelle par un nombre assez restreint d'étudiants et auditeurs libres non arméniens dans quelques universités occidentales. Leur choix est motivé par la curiosité intellectuelle de la découverte d'une langue rare et ancienne et d'une civilisation totalement inconnue.

Certains linguistes comparatistes connaissent l'arménien moderne en tant que langue indo-européenne pour des besoins professionnels. Cependant, la plupart d'entre eux étudient essentiellement le *Grabar*, l'arménien classique, nécessaire pour les études comparatives. Cette branche peut en outre intéresser des ecclésiastiques qui désirent découvrir la version arménienne de la Bible.

Quant au rayonnement de la branche orientale, celui-ci ne semble pas plus étendu. Des étudiants étrangers poursuivant des études dans des universités d'Erevan apprennent l'Arménien par pur besoin. Un certain nombre de personnes en service dans les ambassades étudient l'arménien oriental par curiosité ou par goût de la découverte d'une langue qui a une histoire ancienne. Tout comme pour la branche occidentale, quelques linguistes ou ecclésiastiques s'entraînent aux rudiments de la branche orientale.

Le nombre très réduit de non arméniens se livrant à l'apprentissage de cette langue justifie bien l'adjectif «rare» qui la définit habituellement. En somme, la rayonnement de l'arménien moderne, qu'il soit occidental ou oriental, reste très limité et demeure l'apanage d'un public très restreint.

Rayonnement réciproque et interférences des deux branches :

Les deux branches de l'arménien moderne ont chacune leur propre espace de fonctionnement bien distinct, dont les frontières, pendant longtemps, ne se sont pas confondues. Pour des raisons essentiellement géopolitiques, les communautés occidentales étant situées dans la sphère occidentale et les communautés orientales dans la sphère d'influence ex-soviétique, les deux espaces linguistiques ont vécu une histoire paralèlle hermétique depuis les années 20. La longue rupture des contacts entre les deux communautés locutrices a bien entendu fortement contribué à intensifier la distance entre les deux branches de la même langue. L'environnement socio-politique, économique et culturel fort différent dans lequel les deux communautés ont évolué a également creusé un écart important dans les mentalités des locuteurs de part et d'autre.

Ce n'est qu'à partir des année 60-70, avec la levée partielle du rideau de fer et l'apparition du tourisme que les contacts entre les deux communautés locutrices ont connu une véritable amorce(8). Au cours de la dernière décennie et notamment après l'indépendance de la République d'Arménie en 1991, les nouvelles relations établies, encouragées par le gouvernement d'Arménie, se sont fortement intensifiées. Les nouveaux rapports instaurés concernent un grand nombre de domaines : l'économie, la culture, la politique, la presse, le sport. Aussi, une nouvelle page s'est-elle ouverte entre les relations historiques des deux communautés.

Cette nouvelle conjoncture est à l'origine du débat ouvert sur les rapports et l'avenir des deux branches de l'arménien moderne. Il porte notamment sur les origines et les valeurs historiques, les diverses influences subies, la supériorité des qualités littéraires d'une branche par rapport à l'autre, débat forcément subjectif qui conduit à l'établissement d'un rapport de force artificiel entre partisans et adversaires(9).

Nous n'entrerons pas dans ce débat.

Notre objectif sera de mesurer le rayonnement d'une branche dans l'espace de fonctionnement de l'autre, c'est-à-dire, d'évaluer le degré de présence ou d'expansion de la branche occidentale dans le milieu habituel oriental et vice versa. Cette analyse permettra d'établir, d'une manière aussi objective que possible, leurs rapports et les interférences linguistiques éventuelles à la lumière des nouveaux contacts établis.

D'une manière générale, nous dirons que toute présence linguistique occidentale en Arménie contribue au rayonnement de la branche occidentale et inversement, tout ce qui d'Arménie va vers les communautés occidentales marque le rayonnement de la branche orientale.

Quel est le rayonnement de la branche occidentale dans l'espace linguistique oriental ? La présence effective de la branche occidentale dans l'espace oriental est d'abord marquée par les voyageurs, les touristes, les visiteurs, les hommes d'affaires qui, tout en étant pour une bonne part, des locuteurs de compétence linguistique passive, sont porteurs de cette branche.

Les visites d'hommes de lettres occidentaux, de délégations officielles de diverses organisations diasporiques créent également des situations de contacts entre les deux branches.

La presse occidentale n'est actuellement pas diffusée massivement chez les lecteurs orientaux. Quelques rares articles ou interviews d'auteurs occidentaux paraissent de temps à autre dans la presse orientale. Les ouvrages publiés par les éditions diasporiques ne sont pas diffusés en Arménie. Les séminaires, les colloques, les conférences, les manifestations culturelles auxquels les locuteurs occidentaux participent sont peu fréquents et ne marquent pas d'une manière significative, une présence tangible et effective de la branche occidentale en milieu oriental.

Tout compte fait, dans les conditions actuelles des relations entre communautés orientales et occidentales, le rayonnement de la branche occidentale dans le milieu linguistique oriental semble très réduit aussi bien dans la durée que dans l'espace. Cela étant, on peut estimer que l'expansion de la branche occidentale est effective et massive dans tout le milieu oriental à travers la littérature occidentale du 19ème siècle et du début du 20ème siècle. Les œuvres des poètes et prosateurs occidentaux, tels D. Varoujan, Roupen Sévak, Missak Médzarents, Krikor Zohrab, Hagop Baronian etc... sont lues, étudiées, jouées au théâtre et sont connues des locuteurs orientaux depuis plusieurs générations.

Ce n'est que grâce à la large diffusion et à la grande popularité de ces œuvres littéraires que la branche occidentale marque une présence réelle dans le milieu oriental. La grande masse des locuteurs orientaux prend connaissance, comprend et apprécie encore aujourd'hui, les subtilités et la finesse de la branche occidentale essentiellement à travers ces œuvres littéraires.

Quel est le rayonnement de la branche orientale dans l'espace linguistique occidental ? La branche orientale est la langue d'Etat d'Arménie reconnue par la communauté internationale. Certes, le statut de langue d'Etat n'attribue pas à cette branche des qualités linguistiques ou littéraires supérieures à la branche occidentale. Le statut d'une langue n'est pas le garant de valeurs linguistiques. Cependant, comme cela a déjà été précisé, le statut de langue d'Etat confère à la langue des prérogatives spécifiques. Il lui ouvre un champ d'influence qui dépasse les frontières du pays.

Toute communication écrite ou orale entre les ambassades d'Arménie, aujourd'hui ouvertes dans les capitales à forte densité arménienne, et la communauté occidentale est établie en branche orientale. Au cours de leurs nombreuses visites, les délégations officielles venant d'Arménie, les ministres, parlementaires, hauts fonctionnaires, s'adressent à la communauté occidentale dans la branche orientale. Les diverses conférences, rencontres, interviews d'hommes de lettres, d'artistes, de scientifiques ou de chercheurs d'Arménie, les concerts, les tours de chant des troupes d'Arménie, les films longs ou courts métrages, les documentaires, marquent également une forte et constante présence de la branche orientale dans le milieu occidental.

Les dépêches des agences de presse arméniennes, sources principales d'informations venant d'Arménie, les nombreux articles de la presse orientale reproduits dans la presse occidentale offrent régulièrement aux lecteurs occidentaux des textes dans la branche orientale.

L'expatriation de dizaines de milliers de familles arméniennes vers les pays occidentaux, notamment les Etat-Unis, crée une nouvelle présence, importante et permanente, de locuteurs orientaux au sein même de l'espace de fonctionnement de la branche occidentale(10).

Compte tenu des conditions spécifiques qui caractérisent la vie des communautés diasporiques, la production culturelle fait grandement défaut aux communautés arméniennes occidentales. Cette carence importante est comblée par une forte expansion en occident de créations artistiques produites en Arménie. Toute la culture nationale arménienne contemporaine, dans les domaines littéraires, musicaux, artistiques, poétiques, scientifiques, cinématographiques, trouve inévitablement son écho dans le milieu occidental(11).

Ainsi, nous pouvons déduire que le rayonnement de la branche orientale est fortement étendu dans les espaces de fonctionnement de la branche occidentale. Ce rayonnement est effectif aussi bien dans sa durée que dans l'espace. Dans la durée, parce que son expansion est continuelle, elle n'est ni occasionnelle, ni momentanée. Dans l'espace, parce qu'il concerne toutes les communautés occidentales, dans tous les domaines de leur vie sociale.

Conclusion

Nous constatons un déséquilibre réel et profond entre le degré de rayonnement réciproque des deux branches, la branche orientale étant beaucoup plus présente dans les espaces occidentaux que l'inverse. Contrairement à ce que l'on peut lire ici ou là, ce déséquilibre n'est pas le résultat d'une politique linguistique délibérée et ciblée, qui viserait à réduire progressivement les espaces de fonctionnement d'une branche pour l'absorber à long terme. Il n'est pas non plus la conséquence d'une supériorité des qualités linguistiques de la branche orientale. Le déséquilibre de rayonnement a pour origine les différents espaces de fonctionnement des deux branches d'une part, et la différence de leur statut dans leur milieu d'évolution, d'autre part.

L'importance numérique et les qualités de compétence linguistique des locuteurs de la branche orientale, regroupés principalement dans une aire géographique bien délimitée, le statut de langue d'Etat constituent des facteurs essentiels favorisant l'épanouissement de la langue. La dispersion dans l'espace géographique des communautés linguistiques occidentales, la compétence linguistique très inégale des locuteurs, le manque de cohésion dans l'organisation des structures communautaires, le statut de langue de minorité sont des facteurs qui contribuent à freiner l'épanouissement de la branche occidentale.

L'origine du déséquilibre de rayonnement réciproque des deux branches provient de facteurs objectifs dont on ne peut orienter l'évolution. On ne peut ni arrêter, ni inverser cette tendance. L'avenir de chacune des branches sera celui que leurs locuteurs leur donneront. Il nous paraît difficile de faire des prévisions quant à l'influence réelle d'une branche sur l'autre. Le phénomène de contacts intensifs entre les deux branches est trop récent et faute du recul nécessaire, il paraît hasardeux de tirer des conclusions significatives à cet égard.

---

(1) «Golos Armenii», quotidien indépendant en langue russe, du 22 août 1996, n° 18009.

(2) Ce constat a été dressé au cours du premier «Congrès des écoles arméniennes de la Diaspora» qui a eu lieu du 7 au 9 juin 1996 à Nice. Sur 160 écoles de la Diaspora contactées, plus de 50 écoles étaient représentées, de 11 pays différents avec 60 participants, directeurs ou professeurs des écoles.

(3) En France, on compte deux quotidiens («Haratch» : unilingue arménien, «Gamk» : bilingue), un bimensuel («Achkar» : bilingue), deux mensuels unilingues français («France-Arménie», «Les Nouvelles d'Arménie Magazine»), un trimestriel en français («Azad Magazine») et une demi-douzaine de bulletins associatifs bilingues ou unilingues en français.

(4) Le quotidien «Haratch» dont le tirage est de 2.500 exemplaires, est diffusé hors des frontières de la France par abonnement (environ 350 abonnés).

(5) En France, la communaulé arménienne (350.000 personnes, évaluation approximative) a à sa disposition une seule école bilingue du primaire au baccalauréat (Ecole «Hamaskaïne» à Marseille, 200 élèves), une autre école allant jusqu'en classe de troisième (Ecole «Tebrotzassere» à Paris) et quatre écoles primaires (Alfortville, Lyon, Nice, Marseille). En outre, chaque association culturelle a sa propre école hebdomadaire.

(6) Aucune étude comparative sur les statuts, l'organisation interne et les compétences linguistiques des communautés arméniennes occidentales et orientales n'a été faite jusqu'à présent à notre connaissance. C'est un sujet qui mérite une investigation approfondie.

(7) Selon le quotidien précité, les 12 communautés les plus importantes, ayant plus de 20.000 personnes sont : la Géorgie, l'Iran, Moscou, Saint Pétersbourg, Ekatérinbourg, Volgograd, la région d'Irkoustk, la région d'Omsk, le Tatarestan, le Daguestan, l'Ukraine et le Bélarus. De nombreuses autres villes de Russie comptent des communautés arméniennes de 10 à 15.000 personnes.

(8) Au cours des années 1946-48, plus de 100.000 personnes des communautés occidentales ont émigré en Arménie. Cet événement important qui a eu lieu à la veille de la guerre froide, constitue le premier contact effectif entre les locuteurs des deux branches.

(9) Nous n'évoquerons pas ici le débat très passionné sur la réforme de l'orthographe qui sort du cadre de notre article.

(10) A Los Angeles, où plusieurs centaines de milliers de migrants se sont installés au cours des dix dernières années, la branche orientale est enseignée dans certaines écoles.

(11) Il est à noter qu'au cours des soirées culturelles : chant, concours de récitation, danse, pièce de théâtre etc, plus de la moitié des programmes présentés sont des œuvres créées en Arménie, donc dans la branche orientale.

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ
ՅՈՒԼԻՍ 6
DIMANCHE
6 JUILLET
1997

LE NUMERO : 5,00 F.

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 228

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL.: 01.47.70.86.60 FAX : 01.48.00.06.70
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար· 1·100 Ֆ· — Վեցամսեայ : 560 Ֆ·
Արտասահման : Տար· 1·400 Ֆ· (ամէնօրեայ առաքում)
1·250 Ֆ· (շաբաթական առաքում) — Հատը : 5,00 Ֆ·

72ՐԴ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 19·152 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 72e ANNEE — N° 19.152

ՔԱՂԷՏՈՍՔՈՓ

արուեստասէրի մը օրագրէն

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

Փարիզ, Մայիս 5
Կալըրի Մաթինեոն

ԺԱՆՍԷՄ

Ե՞րբ էր՝ նուազագոյն քսան տարի:

Ներս մտայ ցուցասրահէն ծանր, խոշոր պայուսակով մը ու հարց տուայ. գիտցի՛ր, ի՞նչ կայ մէջը: Չգիտցայ: Բացինք: Երկու հաստափոր գիրքեր: Թամպրանթ: Գծագրութիւն:

Գիծն է առաւելաբար Ժանսէմի արուեստին գրոշմ տուող մագնիսական գլխաւոր, յուզման ակը:

Առանց հարց տալու ալ իրեն կարելի է ըսել թէ սիրած է ան ո՛չ միայն Ռամպրանթը այլ նաեւ Կոյան եւ Էնսորը: Ցատկանշական է յիշել թէ իր երբեմն ծաղրանկարային իսկ տիպարներուն ետին կայ միշտ խորհրդանիշ մը եզական: Եղծկոտ են իր յոգնաջան ծերուկները: Ծիծաղաշարժ է տեսարանը առանց ծաղրելի ըլլալու: Զգլխիչ նիւթ է Ժանսէմի համար մարդկային մարմինը: Իրատես իր արտայայտութեան ձեւափոխումին մէջ պաստառը խօսուն ու դիւթահաղորդ կը մնայ:

Գոյները մնալով լրացուցիչ ազդակներ:

Կերպընկալ նորաբար մտահոգութիւններու տեսիլքը չի խանգարեր իր ոճը: Ալեկոծող հեւքով մը կու տայ իր պատմութիւնը: Որ խաղաղութիւն բերող գեղեցկութիւններու չի յանգիր՝ այլ փրփրող ցոլարձակումներու ենթակայ կը դարձնէ հանդիսատեսին հոգին: Եւ հո՛դ ժպիտն իսկ կրքոտ է:

Կենսաբար իր աւիշը կը գտնէ Ժանսէմի արուեստը շնչող գիծի մը յատուկ կշռոյթովը: Եւ այն տպաւորութիւնը կը կրէք թէ ստեղծագործ հոսուն երեւակայութեան մը անձնատուր է ձեռքը: Ներշնչման ոգին: Այս նոր պաստառներն ալ, գծագրութիւնները նոյնպէս, նման եւ տարբեր են միանգամայն հին ստեղծագործութիւններէն: Նման՝ յուզական դրոշմով, տարբեր՝ իրենց երանգ եւ լոյսերով: Ու Ժանսէմ յաճախ մէկ նըկարէն կ'անցնի միւսին, կարծես դժգոհ՝ վերջացած նկարէն, անմիջապէս անցնելով կոյս պաստառին առջեւ ու նոյնը կը ձեւացնէ աւելի հարազատին ձգտումով: Մարդկային հոգիին խորքերը թաքնուած զգացումները դրսեւորելու վեհին ճիգով: Արուեստագէտին առաւելագոյն պատուութեան տենչն է նկատելի հո՛դ, ու կը խորհիմ յուզման կեդրոնը:

Ժանսէմ երիտասարդ մնացած է: Չէ շեղած իր անձնական նկարչական ուղիէն: Փաստ իր ամենայաջող վերջին պաստառները որ կը կրեն իր սուր բնորոշիչ ոճը: Ազուոր նկարահանդէս որ կը վերջանայ Յուլիս 15-ին: Դարձեալ տեսնել:

Փարիզ, Մայիս 6
Սալ Փլէյէլ

ԳՐԻՍԹԻԱՆ ՑԻՄԵՐՄԱՆ

Հոգեկան թռիչք կ'ենթադրէ մեկնաբանական շնորհը: Կան սակայն աւելի շընորհալի, փղձկող հոգիներ, որոնց ձայնը գալով իրենց մտքէն ու նմանաւանդ սրտէն, կը ձգտին ուժգնօրէն բախիլ մեր սիրտերուն:

Անձնատուր կ'ըլլաս իրենց երգին՝ նախնականօրէն:

Գացի լսելու անոնցմէ մին՝ Գրիսթիան Ցիմերման:

Նախ իր Հայտընը՝ լուսապայծառ ու սրամիտ. Պէթհովէնը՝ ջերմեռանդ եւ առաւելապէս խորհրդաւոր Շուպէրթը: Երեք խորիմաստ խոստովանութիւններ՝ թաքնուած յայտագրին երեք դասական սոնաթներուն մէջ: Մեկնաբանել ժամանակակիցները աւելի հեշտ է, քան դասականները, որովհետեւ թուղթին յանձնուած նշաններուն հետքերը շատ աւելի կոխկռտուած ըլլալով, կարծէք աւելի դժուար տեսանելի են դարձած: Այդ փնտռտուքին մէջ կը կայանայ արդէն մեկնաբանութեան բուն աշխատանքը:

Ցիմերման կու տայ զայն պարզօրէն: Քօղարկելով ճիգը՝ առանց որ շռայլօրէն յայտնուի կատարման ընթացքին՝ տարուած մանրակրկիտ անթերի աշխատանքը· հարազատ մեկնաբանութիւն որ կը ձգտի տալ հանգամանօրէն հին ստեղծագործութիւնը, այսօրուան զգացականութեամբ ու նորադարձ հիւսուածքով: Անցնելով իր մաղէն:

Անփոփոխ հասարակ յայտարարներ գտնելով հինին ու նորին միջեւ՝ լաւագոյնս ընդելուզելով զանոնք առանց դոյզն հակասութեան: Եւ ի՛նչ ստեղծագործ երեւակայութեամբ: Սէր, ուրախութիւն, թախիծ, մահուան հովերն են որ կ'անցնին այս կենսալից նուագին ընդմէջէն:

Երբ կ'աւարտէ, երկար լռութիւն նախ քանի մը բոպէ· յետոյ որոտընդոստ ծափեր: Ծոցովուրդը կը սպասէ Շոփէնի, քանի առաջին մրցանակաւորն է Վարշաւայի մրցումին: Բայց Ցիմերման կը նախընտրէ եօթը կրկնութիւններ տալ իր ուրիշ մէկ ազգակիցէն՝ Գարոլ Շիմանովսքիէ: Գինովցած կը հեռանանք սրահէն: Մեծ տաղանդ՝ մեծ դաշնակահար: Ազնուական նուագ:

Նիւ-Եորք, Մայիս 14
Գրիսթի'զ

ՀԱՒԱՔԱԾՈՅ, ՀԵՒՔ, ԱՃՈՒՐԴ

Երէկ գիշեր հասանք Նիւ-Եորք:

Օդանաւին մէջ որոնած էի ինքնավար, տասնօրեակիս ծրագիրը: Մեծ մասամբ համերգներու ու թանգարաններու շարք մը: Բայց արդէն՝ «ա՛յս գիշեր Գըրիսթի՛զ, վաղն ալ Սօթըպի» պիտի երթանք պատգամեց տղաս· հրաւիրագիր ունինք: Ու ա՛յդ իսկ վայրկեանէն ճամբորդութեան բնոյթը ամբողջովին ցուցահանդէսի և աճուրդներու այցելութեան փոխակերպուեցաւ:

Հաւատարիմ ուրեմն, վատախորհուրդ օրէնքներուն հանրային վաճառքին, հաւաքուած ենք հոս այս գիշեր Գրիսթի'զի ընդարձակ սրահը՝ յանկուցիչ կոչերու տեղի տալու՝ նկար գնելու: Ո՛չ բոլորս: Առաւելապէս զուարթ ու հետաքրքրական է երեւոյթը: Անսպառ՝ հեւքը: Անզուսպ՝ ախորժակը ոմանց: Բոլորովին տարբեր է կեցուածքը իրաւ արուեստասէրին, ցուցասրահի մը մէջ: Հո՛ս, երբեմն անսպասելի բարձր արժէքներով տկար գործեր կը գնուին: Երբ Մանէի ինքնանկարը՝ իսկական գլուխ-գործոց՝ քսան միլիոն տոլարի շուրջ կը հասնի, չես ափսոսար: Բայց երբ ուէէ յետտպաւորապաշտի տկար մէկ գործը այլանդակ բարձունքներու՝ տեսարանը հոգեվիճակ մը կը ցոլացնէ:

Կամ ծածուկ ծրագիր մը: Վիճելի կը դառնայ արուեստասէրին հասկացողութիւնն ու սէրը նկարչութեան հանդէպ: Այրող հե՞ւքն է տիրանալու:

Որովհետեւ խնայասէր է ընդհանրապէս արուեստասէրը: Առաւելապէս մատչելի փոքր արժէքներով գնուած ու կազմուած են աշխարհահռչակ հաւաքածոները: Ինչպէս՝ Վայթհէտ, Գանվելէր, Լէօպ, Քականովիչ, Արէնսպէրկ: Կան բացառութիւններ՝ Կիւլպէնկեան, Ֆրիք՝ արքաները քարիւղի թէ պողպատի, որոնք գնած են բարձր արժէքով, լրացընելու մտքով իրենց կազմած հաւաքածոները: Բազմապատկեալ չափերով աւելցաւ աճուրդի սրահներէն արուեստի գործ գնելու սովորութիւնը, համաշխարհային երկրորդ պատերազմէն ետք: Եւ Նիւ-Եորք գրաւեց առաջին դիրքը, ստանձնելով նաև Փարիզի իրաւարար դիտորդի դերը: Անառարկելի իր տնտեսական դիրքաւորման շնորհիւ: Ցուցասրահները կորսնցնել սկսան տակաւ իրենց էական ուժը ժամանակակից արուեստագէտ ծանօթացնելու պատասխանատուութիւնը: Հարուստ հիմնարկութիւններ եւ կարգ մը թանգարանային միութիւններ կատարել սկսած են մասամբ նոյն աշխատանքը: Ոչ նոյն ձեւով: Փոխուած է նաեւ արուեստասէրին կեցուածքը: Կորսնցուցած իր ընտրութեան ինքնավստահութիւնը:

Վերագտնել կը կարծէ զայն հանրային աճուրդներու սրահներուն մէջ, ապաւինելով վաճառքի արդիւնքին, փոխանակ իր իսկ յուզման աստիճանին արուեստի գործին դիմաց:

Ու վէճը չէ վերջացած հիմնական կէտի մը շուրջ: Ժամանակակից յղացումին ոլորտներուն մէջ կորսուած՝ արուեստագէտին փնտռտուքի անսպառ ոգին, ազդուած դարուս գիտական նուաճումներէն՝ աւելի «առարկայ» կը յղանայ քան թէ արուեստի բուն «գործեր»: Ցուցականը անտեսելով, կը ջանայ կարծէք բանականութեան տեսանելի դարձընել իր աշխատանքը, աւելի գիտական առումով ընդունելի: Երբեմն յանկուցիչ, բայց ո՛չ տեւական յուզում մը յառաջացնող: Վերջացող դարը յառաջդիմութիւն կ'երազէ ամէնուրեք՝ երբ արուեստը սէր կ'ուզէ ցոլացնել:

Չէ կարելի չսիրել Նիւ-Եորքը՝ մինչեւ իսկ չկարենալս ամբողջացնել ծրագիրդ:

Փարիզ, Յունիս 7

ՏԱՒԻՏ ՕՅՍԹՐԱԽ

Հրապարակ ելած է իրմէ ճոխ բովանդակութեամբ խտացեալ երգապնակներու շարք մը՝ հաւաքածոյի տարողութեամբ: Զմայլելի: Ջութակի ռուսական դպրոցին այս արքան որուն մօտ ամէն ինչ մեծ էր, ազնուական մեկնաբանութեան դրոշմը ունէր: Պարզ: Ու ա՛յդ կեդրոնացած էր իր նախադասելու կերպին ու հնչողական արտակարգ գեղեցկութեանը մէջ: Ո՛ր խորութիւն կ'ընծայէր իր երաժշտական խորհուրդին: Վարպետ ճպոտ մը հմտալի, որ կ'երգէր իր սրտաբուխ երգը: Ծանչցայ զինքը 1962-ին ամէնօրեայ մտերմութեան մը ընթացքին, երբ կու գային դաշնակահար Լէվ Օպօրինի հետ, ամբողջական շարքը պատրաստել Պէթհովէնի սոնաթներուն: Եկան միասին տասնըհինգ օրեր ու աշխատեցան առաւօտները՝ ձայնագրելով զանոնք գիշերուան ընթացքին: Շատ անգամ ներկայ կ'ըլլայի:

Հո՛դ է որ զգացի տարբերութիւնը «լա՛ւ» եւ «մե՛ծ» արուեստագէտին միջեւ: Անբացատրելի պիտի մնայ ա՛յդ, բառերու միջոցաւ, որովհետեւ կրնայ մարդ զգալ միայն: Յուզման ակն է այլակերպ իր թրթռացումներով: Երբ կը յանձնուիս առաջինին՝ կը հետեւիս իրեն: Կա՛յ, վերադարձ: Մինչ երկրորդին ուժը քեզ կը մղէ հաղորդուելու:

Փոխուած է աշխարհը: Երկնային է պատգամը:

Ձայնապնակը կը պարունակէ իր բոլոր նշանաւոր ձայնագրութիւնները: Անմահ արուեստագէտներու շարքէն՝ Օյսթրախ ջութակի արքայ մը:

Փարիզ, Յունիս 8
«Փոմփիտու» Մշակ. Կեդրոն

ՖԵՐՆԱՆ ԼԷԺԷ

Տեսնել անտարակոյս Ֆրանսայի ամէնէն կարեւոր ամառնային այս ցուցահանդէսը: Յետադարձ մեծ նկարահանդէս մը Ֆէրնան Լէժէի յատկացուած, շուրջ քսանհինգ տարուան սպասումէ մը ետք: Տիտանային աշխատանքը նորաբար մեծ արդի նկարիչի մը:

Պարտիմ խոստովանիլ՝ թէ չեմ սիրած երէկ, այսինքն 1950-ին երբ հասայ Փարիզ· այսօ՛ր է որ կը սիրեմ Ֆէրնան Լէժէի խորանարդապաշտ դպրոցէն սերած զուսպ արուեստը: Եւ ի՜նչ զար-

(Շար·ը Դ· էջ)

Fonds A.R.A.M

ՆԱԽԱՍԵՄ

Գրաքննութիւնը օժանդակն է գրականութեան. կը բացատրէ զայն, կը մեկնաբանէ, մատչելի կը դարձնէ ընթերցող հասարակութեան: Գրաքնը, ուրեմն, միջնորդ մըն է գրողին եւ ընթերցողին միջեւ, որ իր ընկալումը կը փոխանցէ այս վերջինին, կը փորձէ իր վայելքը բաժնել անոր հետ: Անշուշտ դատում ալ կ'ընէ, առարկայական գնահատումը կը կատարէ կարդացածին:

Այս իմաստով է որ «Նախասեմ» է այս ուսումնասիրութիւնը, Գրիգոր Պըլտեանի Սեմերու(1) ընթերցումը դիւրացնող, անոր ամթած հաճոյքը փոխանցող ընթերցողին:

ԵՂԿՈՒԹԻՒՆ

Պատանութեան սեմը հասած տղայ մը կայ Պէյրութի Հայաշէն Թաղին մէջ, որ արդէն տեսնել գիտէ եւ լսել: Ան կը հանդիպի Էլմոնին, Անթիքային, Թաղի նշանաւոր մարդերուն կամ յատկանշական տիպարներուն, կը տեսնէ սենեակի պատին գնդասեղուած կամ տրցակի պէս մէկտեղուած նկարները եւ կը լսէ անոնց մասին պատմող մօր ձայնը: Այս ձայնը, որ տարերային բան մըն է նաեւ, «սկըզբունք» մը, «ծագում» մը (էջ 84), «տեսակ մը յարաշարժ պատմութիւն, որ տեղ կը փնտռէ աշխարհի մը վրայ ու չի գըտներ» (էջ 237), մեկնակէտը կը դառնայ յօրինումի անսովոր արարքի մը, տասնամեակներ ետք իրագործուող: Մեռած ու կենդանի մարդիկ երեւակայական կեանքի մը կը կոչուին դեղարուեստական ինքնաբաւ աշխարհի մը մէջ, կ'ապրին մեր աչքերուն առջեւ ու կը վերապրեցընեն «Հրեղէն կիրճ»ը, որ աքսորն է, եւ քսանական, երեսունական ու յիսունական թուականներու լիբանանեան հայնոցները, որոնք աքսորին հետեւանքն են, շարունակութիւնը:

Գիրքին բնաբանը, որ, սխալմա՞մբ թէ էջադրումի հրամայականներու պատճառով, մուտքի գրութեան վերնագիրին տակ դրուած է, Նարեկացիի հետեւեալ խօսքն է.

Ուստի եւ փոխեալ գեղանակ բանիս, այլ ոչ գեղկութիւն աղէտիս…

Աղէտը, այս պարագային, աքսորն է, որուն եղկութիւնը չէ փոխուած: Փոխուածը անոր ձեւն է, սփիւռքացումը: Աքսորը կը շարունակուի գաղթէն անդին: Ի զուր չէ որ գիրքի երրորդ գրութիւնը՝ «Անթիքա»ն, կը փոխուի կեդրոնական կերպարի հետեւեալ մրմունջով.

Տէր, ե՞րբ մըզի խանես պըտի էս ակսորէն (էջ 231):

Շարունակուող աքսորի այս պատմութիւնները «սեմեր» որակուած են անոր համար հաւանօրէն, որ անոնց հերոսուհիները հայրենի տուներէն հեռացած են, «շարունակած են իրենց ընթացքը դուրսէ դուռ, սեմէ սեմ (էջ 10), փոշաներու պէս» «այսօր հոս, վաղը հոն, ունեցած տուն[ը ձգած], չունեցածի չեմին» (էջ 20) կեցած են(2):

Եւ հասած են Սփիւռքի սեմերուն:

Պըլտեան կը շարունակէ կարծես Յակոբ Օշականի կէս ձգածը: Այս վերջինը տուած էր նախաեղեռնեան դաւառը, եւ փորձած պատկերել հայութեան մնացորդացը Եղեռնի սարսափներուն մէջ: Այսինքն՝ Նախասփիւռքը: Պըլտեան ակնարկութեամբ և ոգեկոչումով կ'անդրադառնայ Եղեռնին, բայց կը պատկերէ մանաւանդ անմիջական սկիզբը Սփիւռքին, անոր հիմնումը նախնական թափառումներէն ետք:

Կը ներկայացնէ յատկապէս ողիսականը Վերժինին եւ աղջիկներուն, որոնք ճամբայ կ'ելլեն պատմական Անկիւրիայէն, Եփրատէն ի վար կը հասնին Ռաքքա եւ Ռաս ըլ Այն, ժամանակաւոր կայք կը հաստատեն Հալէպ, կը վերադառնան ծննդավայր, կ'անցնին Կիլիկիայէն ու Մերսինէն. կ'երթան Յունաստան եւ հոնտեղէն՝ Լիբանան:

Վերժինին զուգահեռ ընթածիր մը կ'ունենան քոյրը՝ Էլմոնը եւ աղջիկը, որ միասին ծննդավայր լքելէ ետք, անծանօթ պատճառներով երկու անգամ կը բաժնուին իրմէ ու կը վերամիանան իրեն: Լիբանան միասին են, բայց Էլմոնի աղջիկը՝ Մարիամը հարս կ'երթայ Ֆրանսա, Պելֆոր, եւ հոն անձնասպան կ'ըլլայ կամ կը մեռնի խորհրդաւոր պայմաններու մէջ:

Անթիքան եւ աղջիկը կը տարագրուին Կարինէն: Անոնք ալ Եփրատէն ի վար կը տարուին մինչեւ Ռաքքա եւ Ռաս ըլ Այն, անցնելէ ետք չարադուշակ Քեմախէն, ատեն մը նոյնպէս կ'ապաստանին Հալէպ եւ ի վերջոյ կը հաստատուին Հայաշէն:

Տեղ տեղ խօսք կ'ըլլայ նաեւ Էլմոնի եւ Վերժինի եղբայրներուն մասին, բայց անոնք իսկական նիւթ չեն դառնար պատմութեան: Անցումը եւ փոխանցումը տեղի կ'ունենայ մայրերու միջոցով: Հայրերը այս կամ այն ձեւով զոհ գացած են աղէտին, մայրե՛րը կ'ապահովեն շարունակականութիւնը համայնական կեանքին: Մայր իշխանութեան շրջան մը բացուած է եղերական պայմաններու բերումով:

Ներկայացուցչական այս դէմքերուն միջոցով եւ անոնց մասնակի պատմութեան ընդմէջէն Պըլտեան համատարած աղէտը կու տայ եւ անոր հետեւանքները: Բայց կը խտացնէ «անմարդկայինի բաժինը», չի ձգտիր «ամբողջականութեան», չի ցանկագրեր ««բոլոր ոճիրները», չի տարուիր «անասելիով»:

Աւելի դրական չէ՞ արդեօք, կը մտածէ, հաստատուիլ մասնաւորի շրջանակին մէջ, պեղել միայն ատիկա, ինչպէս նկարիչ մը, ընդհանուր նախագիծը կազմելէ ետք՝ պաստառին հիմնական մէկ մասը միայն կը զարգացնէ, մնացեալը վերածելով յետնաշխարհի (էջ 118):

Այս յետնաշխարհի յուշերը ամէն առիթով կը խուժեն «աշխարհ», կը շարունակեն թունաւորել միտքն ու հոգին դժոխքէն ճողոպրածներուն, անոնց խօսքերուն ընդմէջէն կը հասնին նոր սերունդին, կը պայմանաւորեն անոր ծընունդն ու զարգացումը: Ու Հայաշէններ կրաղխուսէ իրենց տուներով կը բուսնին Սփիւռքի դաշտերէն ու բլուրներէն, բայց ոգեկանօրէն կը խարսխուին բառեղէն այն ենթահողին վրայ, որ ծննդավայրի յուշն է եւ ազգի հաւաքական գիտակցութիւնը:

ՅԵՌՈՒՄ

Այս գիրքի ընդհանուր կառոյցը շատ յստակ է: Կայ ներածութիւն մը՝ «Տըրցակը», վերջաբան մը՝ «Վերջին լուսանըկարը» եւ կան երկուքին միջեւ զարգացող երեք պատմութիւններ՝ «Էլմոն», «Վերժին», «Անթիքա» վերնագրուած:

Գրեց՝

Գ. ՇԱՀԻՆԵԱՆ

Առաջինը ամէնէն կարճն է ու միագիծը: Ձայն մը կայ հոն, որ բացատրութիւններ կու տայ ու թելադրութիւններ կ'ընէ, իբրեւ լսողական ու տեսողական ներկայութիւն կայ տղայ մը, որ պահողի դեր մը կը կատարէ, կայ մանաւանդ Էլմոնը՝ տխուր վկայ ընդհանուր տարագրութեան ու եղեռնի, եւ տեսակ մը կենդանի յուշարձան աղջկանը մասնաւոր աղէտին:

Երկրորդը ոչ միայն աւելի երկար է, այլեւ ճիւղաւոր ու զարգացած: Ձայնը աւելի ներկայ է հոս, մարմնացած, ըլլալ-տեսնող տղան՝ աւելի առընչուած կեդրոնական դէմքին, որ իր ծնունդէն առաջ մեռած մեծ-մայրն է: Երկրորդական-երրորդական դէմքեր ալ կան՝ քեռիներ, հայրենակիցներ: Վերջապէս տեղանուններ կան սարդոստայնի պէս դիծեր քաշող յիշողութեան մէջ, եւ յանդումի վայրեր՝ Ֆըրն Շըպպէք, Զահլէ, Հայաշէն ու Մաամըլթէյն:

Երրորդին մէջ դուրս կու գանք անմիջական ընտանիքէն, որքան որ ալ Անթիքան յաւելուած մէկ անդամը նկատուի անոր: Ձայնը այլեւս նախկին թելադրականութիւնը չունի, վերածուած է սովորական կերպարի, պատմողը ինքը աւելի առընչակից է ներկայացուած դէպքերուն ու դէմքերուն եւ Անթիքան կեդրոնն է ամբողջ մանրամարդկութեան մը, որ Հայաշէնի բնակչութիւնն է:

Աճումի, զարգացումի տեսանելի ընթացք մը կայ մէկ գրութենէն միւսը: «Տրցակ»ին մէջ ձայնը կը թելադրէ պահել նկարները եւ անոնցմով սեւեռուած յուշերը, անուններ ու բացատրութիւններ կը նշէ անոնց վրայ գրուելիք, խորհուրդ կու տայ «մէջի էջերը» երթալու: Լսողտեսնող տղան «Էլմոն»ով կը սկսի շարքը կենդանագրում-պատումին, «Վերժին»ով կ'ընդարձակէ անոր սահմանները, «Անթիքա»յով կը հասնի լայնածիր ներկայացումի: Առաջին գրութիւնը քառասնեակ մը էջերու մէջ կը պարփակուի, երկրորդը կ'աճի երկու երբորդով, երրորդը կրկնապատիկէն աւելի երկարութիւն կ'ունենայ:

Զարգացումը միայն արտաքին չէ, էջերու թիւով տեսանելի դարձած, ներքին է նաեւ՝ դէմքերու եւ դէպքերու բազմապատկումով յատկանշուող: Առաջին գրութեան անձերը ներկայ են երկրորդին մէջ ու կը փոխանցուին երրորդին, կարծես համակեդրոն շրջանակներու յաջորդական յաւելումներով զարգացող պատմութեան մէջ կը մնան իբրեւ կորիզի բնակիչ, մնայուն մասնակից:

Իրարու առընչուած, զիրար ամբողջացնող այս գրութիւնները համալիր մը կը կազմեն: Աւելի վիպակի մօտ քան պատմուածքի՝ իրարու ագուցուելով վէպ մը կը ձեւացնեն կարծես: Ի զուր չէ որ հեղինակը, վերջաւորութեան մօտ (էջ 236) ակնարկելով պատմութիւններու շարքին, «պատմավէպ» բառը կը գործածէ: Ոչ՝ աւանդական իմաստով, պատմական դէմքերու եւ դէպքերու վերստեղծումի, այլ՝ պատմական ահաւոր եղելութեան մը վիպումին, եռամաս ողբերգութեան մը մէջ:

Այս կառուցումը գիտակից է եւ բացայայտուած: Հեղինակը ստեղծագործ երեւակայութեամբ վիպական աշխարհ մը կը յօրինէ, բայց եւ արթուն բանականութեամբ տեղ տեղ կը բացատրէ իր ըրածը: Ինքն իր գործին գրաքնն է՝ գրաքննական այս տարրը սերտօրէն ձուլած նիւթին:

Դէմքերու յարաբերութեան ու կառոյցի լրումի մասին ան կ'ըսէ.

Այնպէս կը թուի որ Էլմոնը անկատար կը մնայ, անամբողջ, թերաստուերային, ծակոտկէն պիտի ըսէի, առանց Վերժինին(…): Պէտք է Վերժին գայ, գրաւէ տեղը իրերու կարգին մէջ, ստեղծուի (էջ 66-67):

Եւ երկուքը միասին պէտք է մտնեն «Անթիքա»յով տրուած աւելի լայն միջավայրին մէջ: Անթիքան Եղեռնի նոյն ճամբաներէն անցած է, թերեւս ալ խաչաձեւած է Էլմոնն ու Վերժինը անոնց երկայնքին, բայց հասած է պատմաշրջանի մը, որուն սեմին Վերժին եւ Մարիամ անհետացած են: Յետադարձ ակնարկով գաղթի երթեւեկը կը տրուի, երեսունական թուականներու կէսերը կ'ոգեկոչուին, բայց Անթիքան եւ պատմողը յիսունական թուականներու դէպքերուն կ'առընչուին մանաւանդ:

Անթիքան միայն գունագեղ ու կենդանի կերպար չէ ինքզինք ներկայացնող, «հաւաքական» տիպար մըն է նաեւ, որ աղէտէն առաջ եղածը կը մարմնաւորէ, բայց կը գոյատեւէ աղէտէն անդին, հինը կ'երկարաձգէ նորին մէջ: Վերժինի նմանակն է Վերժինէն ետք: Անձի համադրական այս յատկանիշը յատկանիշն է նաեւ գրութեան:

Հոգեբանական այս զարգացումը, գրութենական այս հարստացումը կը յանգին եզրակացութեան երեւակայածին նըկարին: Պատմողը «սրբագրութիւններ» կը մտցնէ գոյութիւն ունեցող պատկերին մէջ, ինչպէս Էլմոն ըրած էր իր աղջկանը կեսուրը վանելով եւ ինքզինք տեղաւորելով Թոռնուհիին կողքին: Եւ ընդհանուր կառոյցը կը հասնի լրումի.

Կը կտրեմ լուսանկարը վերէն վար, կը մտցնեմ Անթիքան ու սենեակը տեսադաշտին մէջ, նրբին յեռումով մը կը պահպանեմ խորքի, գոյնի, որակի տարբերութիւնները եւ ահա կազմըւած է միակ ընդունելի տեսարանը. Էլմոն՝ ետին Մարիամը, Վերժին՝ մէջտեղը առանձին, աջին Անթիքան եւ իր անանուն աղջիկը: Պէտք չէ մոռնամ որ Վերժինի ետին, առժամապէս բացակայ են, բայց կը կանգնին, երկու աղջիկները, իրենց զաւակներով, թոռներով ու ծոռներով (էջ 237):

Այս նուրբ յեռումը, նկարի շօշափելի այս կառուցումը առարկայական պատկերն է խճանկարային այն յօրինումին, որ Սեմերու ստեղծումը կը յատկանշէ:

Պատում-կենդանագրումը կը մեկնի նկարէ մը կամ իրական տեսարանէ մը, դիպաշարի մը կծիկը կը քակէ, դիմանըկարի մը մանրամասնութիւնները կը սկսի տեղադրել: Յետոյ նոր միջադէպ մը կ'աւելնայ, պատմութիւնը առաջընթաց մը կ'արձանագրէ ժամանակին մէջ կամ յետադարձ ոգեկոչումով հին դրուագ մը կ'ագուցէ դիպընթացին: Ուսումնասիրուած, տրամաբանական ագուցումներով մանրահատուածներ կը ստեղծուին, հատուածներու մէջ կը հաւաքուին, հատուածները կը յարադրուին ու կը յօրինուի պատմութիւնը: Բաց ձգուած, ճերմակ տողեր կը նշեն յարակցումի սահմանները, յեռումի գիծերը:

Ու կը ստեղծուի բարդ այլ յստակ խըճանկար մը, ուր գիծերը իրարու կու գան, գոյները զիրար կը լրացնեն, յուշի ծուէնները համադրական յիշողութեան կը վերածուին: Եւ պատահական թուող մանրամասնութիւն մը կարեւորութիւն կը ստանայ, կը զարգանայ, ինչպէս Վերժինի ձեռքին մէջ տեսնուող թաշկինակման լաթը, որ տեսանելի ախտանշանի մը, արտանշանի մը պէս, ներկայացուելիք թոքախտին ազդարարութիւնը կ'ընէ մեզի:

Այս խճանկարին մէջ կը մտնեն նաեւ, իբրեւ ներդիր կարծես, լրագրական յօդուածի մը մէկ մասը, ազգային նշանակութիւն ունեցող կոչի մը տողերը, Սահակ Կաթողիկոսի նշանաւոր «կտակ»ին մէկ արձագանգը, եւլն.: Անոնք առարկայական շեշտ մը կ'աւելցնեն անցեալը վերստեղծող գեղարուեստական այս յօրինումին: Վաւերագրութիւն չէ ան, բայց վաւերագրական կը դառնայ, ստեղծագործ երեւակայութեամբ յօրինուած է, բայց իրական կը մնայ:

Հեղինակը խօսքով կը կենդանացնէ այս բոլորը, կ'ապրեցնէ, կը ցուցնէ ու լսել կու տայ ընթերցողին, զայն մասնակից կը դարձնէ յօրինումի արարքին: Եւ այս արարքը կ'իրագործէ միաժամանակ յանձնուելով ստեղծումի վերացումին եւ սթափ միտքով հսկելով անոր վրայ:

Գրութիւնը քմայքի մը արդիւնքը, պատահականութեան ծնունդը չէ, անխուս-

Fonds A.R.A.M

ապրելի յանգումն է ձայնէն լռութիւն ու անսողութիւն անցումին·

Գրելը անհրաժեշտ է, որպէսզի խախուտ, շարժուն, անդադար իրարու խառնուող, տեւական տատանումի մէջ վարանող դէմքերը, դէպքերը, մանաւանդ անունները որոշուին, զտուին ու խտանան, դառնան վերջնականապէս իրական (էջ 11):

Անորոշ տպաւորութիւնները յստակացնողն է հեղինակը, տարտամ յուշերը ձեւաւորողը, ծփուն յարաբերութիւնները կայունացնողը: Կարծես ձայնէն, ձայներէն «համայնքին հետքերը» պահելու պարտականութիւն մը ստացած է (էջ 12), Անթիքայէն «հսկողի դեր մը» յանձն առած, ժողովրդային աւանդը փոխանցողի պաշտօն մը (էջ 225): Եւ ան կը ստանձնէ պարտականութիւնը անցեալին մէջ մխրճուած դէմքերն ու դէպքերը ապրեցնելու, նկարներէն դուրս բերելու իբրեւ կենդանի արարածներ եւ եղելութիւններ:

Ինք ալ կամաց-կամաց կը ձեւաւորուի թէ՛ իբրեւ վկայ մանուկ, թէ՛ իբրեւ ապագայ ստեղծիչ, որ ինքնիրեն խոստացած է գրող դառնալ, ինչպէս կը նկատենք էջ 66-ի մէջ(3): Սկիզբը աչք մըն է մանաւանդ եւ ականջ մը, որ յանգումի վայր կը դառնայ աւանդութիւն փոխանցողներուն համար, ապա մեկնակէտ՝ ստեղծուելիք պատմութեան: «Մատիտ մը առ, գրէ» կը թելադրուի իրեն մասնաւոր պարագաներու մէջ (էջ 11): Ինք մատիտ առնող ու գրողը կ'ըլլայ ընդհանրապէս:

Անշուշտ գիրքին մէջ առաջին դէմքով խօսող լող-պատմող բոլորովին չի նոյնանար հեղինակին հետ: Ինչպէս միւս անձերուն, կերպարի վերածուած իր կրկնակին հետ ալ հեռաւորութիւն կը ստեղծէ Պըլտեան: Ժամանակի անցքը եւ արուեստի պահանջները պատճառ կ'ըլլան դուրսէն դիտելու եւ տեսնելու ինքզինք: Բայց յիսունական թուականներուն Սեմերը ստեղծող գրողին սաղմը ներկայ է արդէն արտաքին թելադրանքով ու ներքին մղումով մատիտ առնող եւ գրող տղուն մէջ:

Յանձն առած պաշտօնը կատարելու համար Պըլտեան կը ստեղծէ ուրոյն գրելաձեւ մը, արձակի նոր որակ մը, որ ուշագրաւ յատկանիշներէն մէկն է Սեմերուն եւ մնայուն արժանիքներէն մէկը ժամանակակից մեր գրականութեան:

Պէտք է վարժուիլ այս գրելաձեւին՝ վայելելու համար զայն եւ անով տրուած պատմութիւնները: Իսկ վարժութիւնը շուտ կը ստեղծուի, առաջին էջերու անսովոր տպաւորութենէն անմիջապէս ետք:

Պըլտեան պարզապէս հրաժարած է ընկալեալ որոշ սովորութիւններէ՝ համադրական գրելաձեւ մը ստեղծելու համար: Անոր մէջ նոր կերպարանք կը ստանան խօսակցական մասերը, հեղինակային խորհրդածութիւնները, բացատրութիւնները, որոնք կը հիւսուին իրարու լոյծ պարբերութիւններու մէջ:

Այս պարբերութիւնները կարճ են կամ երկար, ըստ պահանջի, միջակէտով վերջացած կամ վերջակէտով, երբեմն ալ կտրատուած՝ տողանցումով: Բայց գլխագիրով չեն սկսիր միշտ, խօսակցութիւնները գծիկ ու չակերտ չեն առներ, կը հիւսուին պատումին:

Բայց պատմելաձեւի փոփոխութիւնները նրբօրէն կը նշուին հայեացակէտի փոփոխութեամբ: Պատմողը ամէն ինչ իր աչքով չի տեսներ, իր խօսքով չարտայայտեր. նկատի կ'ունենայ հետը խօսողը, որուն տեսակէտը կ'արտայայտէ ոչ միայն անոր կարծիքը տալով, այլ նաեւ անոր պէս ձեւակերպելով այդ կարծիքը, անոր պէս դիտելով անձերն ու երեւոյթները, ուղղակի եւ անուղղակի խօսքերը ընդելուզելով իրարու:

Ու կը ստեղծուի երանգաւոր արտայայտակերպ մը սահուն, ողորկ, մեղմ դրոհումներով յատկանշուող, որ կը զարգանայ ըսելիքը որոնելով ու գտնելով, յաջորդական յստակացումներ կատարելով, մտածումին բոլոր ծալքերը հետախուզելով յաջորդաբար: Կարծես խօսքը կը փռուի մեր առջեւ ալիքաւոր ծաւալումով, կշռոյթ կ'առաջացնէ բառերու, նախադասութիւններու գալարուն յաջորդականութեամբ, բանաստեղծական մթնոլորտ կը ստեղծէ:

Հեղինակի ամէնէն շատ գործածած կէտադրական նշանը ստորակէտն է, ամէնէն քիչ գործածը՝ վերջակէտը: Ներածութեան մէջ, նոյնիսկ, այս երկու նշաններու գործածութիւնը կը հասնի մրցանիշային համեմատութիւններու: Անհամար ստորակէտերէ ետք առաջին վերջակէտը կը յայտնուի էջ 14-ի վերջերը, ամբողջ ութ էջ գրութեան վերջաւորութեան:

Պըլտեան կը գործածէ վճիտ աշխարհաբար մը, որ տեղին համեմատ կ'ըլլայ գրական մաքուր հայերէն կամ խօսակցական արտայայտիչ լեզու՝ բարբառային եւ օտար տարրերով, բացագանչութիւններով, դիմումներով: Շատ յաճախ այս երկուքը միասին՝ ժողովրդային արտայայտութեան համեմ եւ գրական վայելչութիւնը յարմարցուցած իրարու, գեղեցիկ հաւասարակշռութիւն մը եւ ներդաշնակութիւն մը ստեղծելով:

ՎԻՊՈՒՄ

Յօրինումի խճանկարային այս կերպով, համադրական ու կենդանի այս գրելաձեւով Պըլտեան կը ստեղծէ գրական աշխարհ մը, որ իսկապէս տպաւորիչ է իր գեղարուեստական արժանիքներով:

Այս աշխարհը երեք միջավայր ունի, ժամանակային երեք հանգրուաններու համապատասխանող: Առաջինը կորսուած ծննդավայրն է, երկրորդը՝ այլատարր ու յարափոփոխ, կը համապատասխանէ աքսորի, երկիր վերադարձի եւ երկրորդ գաղթի տարիներուն, երրորդը Սփիւռքինն է արդէն՝ բնաւորումի եւ մնայուն կայքի կրկնակ հանգրուաններով:

Պըլտեան առաջին երկուքը կը ստեղծէ իրեն փոխանցուած յուշերուն ու նկարներուն վրայ հիմնուելով, երրորդի ստեղծումին համար կ'օգտագործէ նաեւ սեփական տպաւորութիւններ եւ ապրումներ:

Արմատախիլ եղած անձերու ափսոսական ոգեկոչումին ընդմէջէն կը տեսնենք հեղինակի մօրենական գերդաստանին տունն ու բակը, Անթիքայի ծննդավայր Էրզրումի հողն ու ջուրը, հաղորդ կ'ըլլանք հին օրերու կենցաղին, որ կը վերաբերի, օրինակ, Մեծ Հայքի ընտանեկան բարքերուն՝ նշանտուքի եւ ամուսնութեան կանոններով, Անկիւրիոյ շրջանի սովորութիւններուն՝ աֆիոն ծխելու կամ ձմերուկը մինչեւ գարուն աւազի մէջ պահելու մանրամասնութիւններով:

Գաղթի տարիներու պատմութիւնը կ'ոգեկոչուի ցաւագին յուշերով ու յաճախանքի պատկերներով: Կը տեսնենք կարաւաններու ճամբայ ելլելը կառքերով, այրերու բաժանումը կիներէն, ծերերէն ու երախաներէն, ժանտարմներու եւ աւազակներու բռնարարքները, կաշի եւ ոսկոր դարձած խլեակներու հեւիոտ թափառումը անապատի աւազներուն մէջ, անոնցմէ ոմանց ապաստանիլը Հալէպ: Ու պատերազմէն ետք քաղաքէ քաղաք, գաղթակայանէ գաղթակայան տեղափոխումը վերապրողներուն, մինչեւ Պէյրութ ու Զահլէ:

Սփիւռքացումը տրուած է նախ քսանական թուականներու կեանքի մանրամասնութիւններով, յետոյ արդէն յիսունական թուականներու դէմքերու եւ դէպքերու ներկայացումով: Առաջին հանգրուանը՝ ձայնային թելադրանքով, երկրորդը՝ սեփական յիշատակներու եւ դիտողութեան յաւելումովը միջնորդաբար հասածին: Այս պատճառով է հաւանօրէն որ ծագումը առարկայացնող մօր ձայնը կը դադրի նախախնամական դեր կատարելէ եւ մայրը կը վերածուի սովորական կերպարի՝ Սինկըր մեքենայով տափատ կարող, Անթիքայի հետ եւ անոր մասին վիճող, ամուսինին հակաճառող:

Ու կը տեսնենք գաղթականներուն ապաստանիլը Ֆրըն Շըպպէքի «վարախա»ներուն մէջ, Զահլէի Այն Տօն կամ Ուատին երթալ, կիներու գորգ հիւսելը կամ հագուստ կարելը, այրերու ամփոփուիլը խանութի մը մէջ, հաւաքական ճիգով եկեղեցի եւ դպրոց կառուցելը, երիտասարդներու նշանուիլը նամակով ու լուսանկարով: Գունագեղ միջավայր մը ստեղծել չէ սոսկ հեղինակին նպատակը, այլ տեղագրական ու կենցաղային անհրաժեշտ մանրամասնութիւններ յիշատակել վերապրողներու եւ անոնց ժառանգորդներու սփիւռքացումը ներկայացնելու համար: Ամբողջ մթնոլորտ մը, «ժամանակի գոյն» մը կը ստեղծուի այսպէս բնականօրէն:

Յետոյ արդէն կը տեսնենք Հայաշէնը, կեդրոնական Պէյրութն ու Անթիլիասը պատմողի աչքերով: Ճշգրիտ, մանրամասն, իրապաշտօրէն բացատրական նկարագրութիւններու մէջ Հայաշէնի զուգահեռական փողոցները եւ զանոնք իրարու կապող անցքերը կը բացուին մեր աչքերուն առջեւ, շարժանկարի սրահներու շրջանը, Մաարաթը, Մայրավանքի նահատակներու Մատուռը եւ կաթողիկոսներու գերեզմանները կը կենդանանան մեր երեւակայութեան մէջ: Եւ մօտաւոր անցեալին կապուած մեր ալ յիշատակները կ'արթննան, երբ կ'ոգեկոչուի ելեկտրականութեան հասնիլը Թաղամաս, կամ կ'ակնարկուի Սուէզի պատերազմին, 1958-ի քաղաքացիական կռիւներուն եւ Լիբանանահայերու եղբայրասպան մոլուցքին:

Տեղերու նկարագրութեան ու բարքերու սեւեռումին կողքին կը ներկայացուին եւ կը քննադատուին ազգային գաղափարախօսութեան տարրեր, ընկերային կեանքի մանրամասնութիւններ: Աղէտին ոգեկոչումը եւ անոր հետեւանքներուն ներկայացումը ազգային քարոզի եւ հաւաքական ինքնագովութեան առիթի չի վերածեր Պըլտեան: Պարկեշտ յիշատակագիրի եւ ստեղծագործ վիպողի պաշտօն կը կատարէ: Ու նրբօրէն, անուղղակիօրէն կը քննադատէ անցեալի եւ ներկայի ազգային մեր թերութիւնները: Չի ծանրանար ըսուածին վրայ, չի խորացներ ու տարածեր դատումը, աւելի քննարանութիւն կը կատարէ քան քննադատութիւն:

Այսպէս է որ «Մշոյ, Ուրֆայի, Սեբաստիոյ իրաւ ու սուտ ֆիտայիներու ներկայացուցիչներ»ուն կ'ակնարկէ, պատգամներ կրկնող «դպրոցի մեծ դասախօսներ»ուն, կամ ըսել կու տայ Անթիքային·

> Բոլորն էլ կռուեր են ամմա մեր ազգ ինչո՞ւ պարտուեց: (...) Որ հայկական բանակ հասաւ Էրզրում, գրաւեց քաղաք, ի՞նչըդ չպահեց էրկիր: Մեզի էլ նետեց խիկ... (էջ 161 եւ 162):

Ու հեգնանքով կը խօսի Հայաշէն եկող «ճշմարտութեան մունետիկներ»ուն մասին եւ հայկական մամուլի մեծաբանութեան·

> ...կան մեծ ու լայն անընդմէջ սիւնակներ, քաղաքական ու ազգային վերլուծում, նոր սերունդի կրթութիւն (...), ներքին անհասկնալի խմբագրական մը (...), այլասերում, տոգորում, կռուան, հանգամանք, հայաշինութիւն (էջ 172):

Ներկայացուած այս տեղերը եւ անոնց բաղկացուցիչ մասերը թատերական հարթակներ են կարծես, որոնց վրայ կը շարժին, կը գործեն ու կը խօսին կերպարները թատրոնի դերասաններու պէս: Թատերայնութիւնը մնայուն տարր է Սեմերուն մէջ, առաջին էջէն մինչեւ վերջինը: Գիրքի առաջին բառը դիմում մըն է, կոչ մը (Հը, նա), մինչ վերջին տողերը բեմահարթակէ հեռացումի մասին մտածել կու տան իրենց բայերով ու շարժումի թելադրականութեամբ. (յետոյ ինք ալ իր կարգին կը քաշուի, կը հեռանայ, կ'աներեւութանայ անստոյգ կէտ մը դուրս):

Երկու այս ծայրերուն միջեւ արարներու ու տեսարաններու երկար շարք մըն է իւրաքանչիւր պատմութիւն՝ կացութիւններ հանդիսադրող, խօսակցութիւններ կենդանացնող, շարժումներ նկարագրող թելադրական խորատախտակներու առջեւ: Հետաքրքրութեամբ կը հետեւինք այս կացութիւններու զարգացումին, կը լսենք խօսողները, կը տեսնենք անոնց շարժումները:

Գիրքին մէջտեղերը յատկանշական քանի մը տողեր կան, որոնք կրնան իբրեւ նմոյշ ծառայել թատերայնութեան: Զայնը կը ներկայացնէ Վերժինի մտածումներն ու շարժումները,

> կը մտնէ Վերժինի ենթադրեալ մտային աշխարհին մէջ, միմելով խօսուածքը, բերնին շարժումը, շրթունքները պրկելու ձեւը, հողին վրայ ոտքերը դնելու անոր հաստատ ընթացքը, խաղալով գրեթէ Վերժինի դեր մը որ կը պատմէ (էջ 115):

Նոյն բանը կ'ընէ հեղինակը միւս բոլոր կերպարներուն պարագային. միմելու պէս կը նկարագրէ անոնց շարժումները, կը մէջբերէ անոնց խօսքերը, կը ձեւակերպէ անոնց մտածումները: Ու երբեմն, ինչպէս վերի օրինակի պարագային, կրկնակ թատերայնութիւն մը կը ստեղծուի, երբ կերպարի մը ըսածը եւ ըրածը ուղղակի իր կողմէ չեն փոխանցուիր մեզի, այլ միջնորդի մը: Նման կացութիւններ կը ստեղծուին մանաւանդ երբ մէկը հեգնանքով կը կրկնէ ուրիշին խօսքն ու շարժումը կամ պարզապէս կենդանի կերպով կը ներկայացնէ զանոնք:

Երեւակայական այս թատրոնին գործող գլխաւոր անձերը կիներ են: Սովորական, հազարաւոր ուրիշներու նման, հակառակ իրենց ապրած դառն պատմութեան՝ պատմութիւն չունեցող կիներ, որոնք կ'անջատուին իրենց նմաններէն, անհատականութիւն կը ստանան, բայց միաժամանակ խորհրդանշանի կը վերածուին:

Հեղինակը վրձինի յաջորդական հարուածներով կը դիմանկարէ զանոնք ֆիզիքապէս եւ բարոյապէս: Կը ներկայացնէ դիմագիծերը, հագուածքը, կու տայ անոնց խօսելաձեւը բնորոշ բառեր կրկնելով, կը սեւեռէ իւրաքանչիւրին խորունկ իսկութիւնը: Ընդհանրական տարրեր կան այս էութեան մէջ, որ Էմմը, Վերժինը, Անթիքան տարբերակելով մէկտեղ իրարմէ՝ տեղ մը կը նոյնացնեն իրարու, ազգային ներկայացուցիչի կը վերածեն:

Երկրորդական դէմքերը չունին անշուշտ այս ընդհանրականութիւնը, այդ պատճառով ալ աւելի գունագեղ են յաճախ: Անոնք տրուած են իրենց տիրող յատկանիշով, վերածուած են անոր: Մարիամի կեսուրը հարսահալած կնոջ տիպար մըն է, Հայրիկը հակաճառող մարդու(4), Պ. Տաճատը՝ ամուլ կամ անկամ ամուսինները փոխարինող մակաբոյծի:

Կան նաեւ իրենց իսկական անունով ու անհատականութեամբ ներկայացուած անձեր, ինչպէս մշեցի Համազասպը, Էրզրումցի «Մղտեսենց կարդացած տղան», իրական կեանքի մէջ ալ երկրորդ անունով ծանօթ Տուպրին: Առաջինը Թաղի ջոջերէն է, երկրորդը՝ վարժարանի տնօրէնը, երրորդը՝ բնածին զաւեշտաբանը Թաղին:

Պատմելով, նկարագրելով, կենդանագրելով, այսինքն վիպելով հին օրերու պատմիչի մը պէս, Պըլտեան կը ստեղծէ գրական գեղեցիկ աշխարհ մը իր բնակիչներով: Մանրասփիւռք մը իր էրզրումցիներով, անկիւրիացիներով, կիւրինցիներով, արաբկիրցիներով ու տարոնցիներով: Իրական եւ մոգական տարրերով ստեղծուած այս գործը յուշարձան է Սփիւռքի առաջացումի տարիներուն եւ գեղարուեստական արժէքաւոր երկ, որ գրական ամբողջ սերունդի մը գոյութիւնը կ'արդարացնէ: Աննախընթաց՝ իր կերպով, բացառիկ՝ իր արժէքով, այս գիրքը կարեւոր նշանախեց մըն է Սփիւռքի գրական երթին մէջ եւ ամէնէն հետաքրքրական նուաճումներէն մէկը մեր ամբողջ գրականութեան:

●

---

(1) «Մաշթոց» Մատենաշար, թիւ Գ., Փարիզ, 1997 (տպագրութիւն Կիլիկիա գրատան, Հալէպ), 240 էջ:

(2) Թերեւս ալ այս պատմութիւնները սեմերն են Պըլտեանի այսօրինակ արձակին, որոնցմէ օր մը պիտի անցնինք ուրիշ վայր մը, որ կայք ըլլայ այս անգամ, իբրեւ իրական եւ երեւակայական աշխարհ:

(3) Հետաքրքրական լեզուավրէպ մը «խոստանալ»ը «խոստովանիլ»ի վերածած է յիշուած էջին մէջ: Ինք կը խոստանայ ինքնիրեն «գրող դառնալ օր մը», բայց միաժամանակ կը խոստովանի թէ այդ է իր կոչումը՝ գրող դառնալը:

(4) Ձի եւ կառք ունեցող տիպական անձ է Հայրիկը: Մանկական իր երեւակայութիւնը տպաւորող այս տարրերը չէ՞ ուզած օգտագործել հեղինակը, թէ ուրիշ առիթի վերապահած է:

Fonds A.R.A.M

(Շար. Ա. էջէն)

մանք, անցեալ շաբթուան ընթացքին ալ դարձեա՛լ հաստատելու առիթը ունեցայ Նիւ-Եորք, թէ Ֆրանսացի արդի երեք նկարիչներէն մէկն է ան Ամերիկացիները հետաքրքրող: Միւս երկուքն ալ ըլլալով Պալթիւս եւ Տիւպիւֆէ: Թանգարաններն ալ չեն վխտար Ֆրանսացի արդի նկարիչներուն —մանաւանդ ժամանակակից— գործերով: Մինչ կը հանդիպիք միշտ Ֆէռնան Լէժէի: Իրաւ է թէ ապրած է ան հոն քանի մը տարիներ: Այսօր շատ աւելի ցայտուն է անշուշտ իր տուած արդասիքը արդի նկարչութեան: Որդեգրած իր նկարչութեան արուեստին ստորոգելիները կը մնան առաւելաբար՝ գիծը, գոյնը, ձեւը: Ձերբազատելով զանոնք իրարմէ կախեալ ներգործիչ ազդեցութիւններէն: Գրեթէ զատելով զանոնք բացարձակապէս, պարփակելու համար ի մասնաւորի զուտ գոյները, եւ նոյնատեն ազատ ձգելով գիծը ու աւելի արտայայտիչ դարձնելով զայն: Հակառակ իր որոշակի իրապաշտ արուեստին, նըմանութիւն չէ որ կը փնտռէ: Մեքենական աշխարհին անողոք ներկայացուցիչն է ա՛ն որ պուտ մը սէր ու զուարճութիւն կը բաժնէ իր ժողովրդավար հայեացքով:

Հզօր, պաղ նայուածքով շինարարին:

Իր եռանկիւնները, բանալիները, ծառերը, հովանոցները, անիւները, մեքենայի կտրած կտորներ կամ մարդկային դիմանկարները տրուած են միշտ այդ ցուրտ մերկութեամբ:

Ու ի վերջոյ քաղաքը: Մեծ քաղաքը:

Իր բովանդակ հակապատկերներով կ'ըլլայ իր ներշնչման կարեւոր ակերէն մին: Լէժէ կը պտըտցնէ իր վրձինը պաստառին վրայ նախանձելի ինքնավստահութեամբ՝ գտնելով ու հաշտեցնելով խիստ եզակի կշռոյթներ գոյներու եւ գիծերու միջեւ:

Այլազան շրջանները լաւագոյնս պատկերացնող հոյակապ յետադարձ ցուցահանդէս մըն է այս մէկը, որ ցոյց կու տայ Լէժէի իսկական նորարար ոգին:

1909-ի «Մերկեր Անտառին Մէջ» գործէն սկսեալ, մինչեւ վերջին նկարները, ինչպէս 1954-ի «Կրկէս»ին հետ առընչուող գործերը կը վաւերացնեն արդի նկարչութեան իր տուած նոր ուղղութիւնը: Եւ նաեւ իր ունեցած ազդեցութիւնը ժամանակակից բոլոր արուեստագէտներուն մօտ: Հակառակ այդ հաստատ կեցուածքին ու համոզումին, Ֆէռնան Լէժէ ազատ ձգել կ'ուզէ կարծէք մեզ՝ «դզալու» բաժինը քողարկելով: Ըլլալ ուզելով մեր յոյսերու հայելին:

Այս մէկը իմացականութիւնը մտրակող նկարահանդէս է:

Վիէննա, Յունիս 17
Մուզիքֆերայնի Սրահը
Վարդան Մամիկոնեան

ՎԻԷՆՆԱ՝ ՆՄԱՆ ՈՒԽՏԱԳՆԱՑՈՒԹԵԱՆ

Շուպէրթի ծննդավայրը երթալ, ո՛չ անոր ծննդեան երկուհարիւրամեակին առթիւ, այլ հայ երիտասարդ արուեստագէտի մը ցայտուն վերելքը խորհրդանշող դաշնակի մենահամերգը լսելու: Ինչո՛ւ չէ:

Անզիջող եւ բարձր երաժշտական ճաշակի տէր երաժշտասէրներէ կը բաղկանայ հոս համերգներու ժողովուրդը:

Ու առաջին համերգն է Վարդան Մամիկոնեանի այս պատմական սրահին մէջ:

Պարզ, առոյգ քայլերով կը յառաջանայ ա՛ն արագ, դէպի դաշնակ: Տարաժամ սա պահուն, ունի նաեւ յատկութիւնը տէր մնալու իր ջիղերուն, խորասուզուած արդէն իր աշխարհին մէջ: Եւ կը սկսի նուագը: Ունի այս գիշեր հրամցընելիք մեզի՝ Պախ, Ռավէլ, Շոփէն եւ Լիսթ: Իր ընդոծին ձիրքերուն ու արհեստավարժ կարողութեանց լաւագոյնս յարմարող յայտագիր մը: Եւ հրաշալի գինովութիւն մը կը պատէ մեր էութիւնը Պախ-Պուզոնիի Շաքոնին ամբողջ տեւողութեան ընթացքին: Հսկայական գործ՝ յօրինուած Պախի լոկ ջութակի համար գրի առած երկրորդ փարթիթայի վերջին մասին վրայ, Պուզոնիի կողմէ արտագրուած: Մամիկոնեան կու տայ զայն բիւրեղեայ հնչականութեամբ, յարգելով երկարաշունչ գործին բազմապիսի երեսակները, իրենց բուն մասնայատկութեամբ: Հպարտ պոռթկումներով: Երբեմն սրնգային, երբեմն ալ երգէոնին յատուկ հնչականութեամբ ու կատարողական բարձրաթռիչ մակարդակով:

Համոզիչ, խորունկ, զգայուն մեկնաբանութիւն:

Իսկ Ռավէլի «Գասփար տը լա Նիւի»ի տեւողութեան ընթացքին աչքառու կը դառնար Մամիկոնեանի սրտաբուխ, բայց նոյնքան ալ հաւասարակշռուած նուագը: Եւ ի՛նչ տպաւորիչ երկնային վերջաւորութեամբ՝ պատուհաններ բանալով ունկնդիրին առջեւ: Ռավէլի ամենագեղեցիկ կատարեալ գործերէն մին, գրի առնուած իր կեանքին դժուարին մէկ շրջանին՝ հօրը մահուան պատճառած հոգեկան տագնապին մէջ: Ուրկէ՝ տխուր մտորումներ, մահուան տեսիլքը:

Երկրորդ մասին մէջ՝ զոր դանդաղ իր կշռոյթով հրաշալիօրէն պատկերացուց Մամիկոնեան, եւ տակաւին սատանայական ոստոստումներով երրորդ մասը՝ Սքարպոյի:

Ի՛նչ երեւակայութեան եւ արհեստավարժ կարողութեան տէր պէտք է ըլլայ մեկնաբանը վերականգնելու համար գործը Ռավէլի պատգամած շրջագիծով: Լսեցինք զայն առանց անդրադառնալու անոր ահռելի դժուարութեան, շնորհիւ մեկնաբանին բնական ազդեցիկ երաժշտականութեան: Ալոյիս Պերթրանի գեղեցիկ բանաստեղծութիւններուն վրայ հիւսուած գլուխ գործոցը գտած էր իր արժանի մեկնաբանը: Երկրորդ մասը յայտագրին՝ յատկացուած էր Շոփէնի եւ Լիսթի: Առաջինէն, անոր «էթիւտ»ներուն գլխիչ երկրորդ տետրակը: Տասներկու ադամանդեայ տարբերակներ իր հանճարեղ ստեղնաշարային մտորմունքին: Ամէն մէկը դանդաղ ճարտարութեան կերպ մը, ու հոգեկան վիճակ ենթադրող: Ուր վերջին արհեստավարժութիւնը քողարկուած պէտք է մնայ որպէսզի չկորսուի ամէն մէկ էթիւտի երազային ջինջ հեզասահ գնացքը:

Կա՞յ դաշնակահար մը որ պիտի չուզէր իր երգացանկին մէջ առնել Շոփէնի էթիւտները: Բոլոր էթիւտները: Քիչեր կը կարողանան սակայն գոհացընել իրենց այդ բնական փափաքը՝ վիթխարի ստեղծագործութիւնը ենթադրելով այնպիսի բնորոշիչ յատուկ ձիրք եւ աշխատանք, որ կ'արթնցնէ դաշնակահարը իր երազէն: Վարդան Մամիկոնեան յաջողած է իրականացնել զայն կանուխէն՝ եւ գերազանց յաջողութեամբ:

Բազմիցս լսած ըլլալով զինքը այս շարքի կատարման ընթացքին, կը խորհիմ թէ ան իր լաւագոյն ելոյթներէն մին յաջողեցաւ տալ այս գիշեր: Ուր մերթ հովուն ջրվէժին նման, մերթ հըրաբխային ուժով մը վիպային, տուաւ երկրորդ տետրակին ամբողջութիւնը: Ժամանակը կը սահէր անզգալիօրէն մօտեցնելով մեզ վերջաւորութեան մը անյեղլի՝ բայց ո՛չ անյուշ՝ քանի բոլորս հոս ներկայ, պիտի չկարենանք չյիշել այս գիշերուան իր տասներկու երաժշտական շողշող պատառիկները՝ տրուած՝ շունչով մը իսկատիպ, հաւատարիմ՝ Շոփէնի բանաստեղծ ոգիին:

Մօտենալով ամէն մէկուն աճպարարին ճկունութեամբ, սքանչելապէս պատկերացնելով յատուկ մթնոլորտը ամէն մէկ էթիւտին:

Զարմանալի չէ որ այս փառաւոր բաղդրեալ յայտագիրը վերջացնէր ան իր ամենայաջող մեկնաբանուած մէկ գործով՝ որն է Լիսթի Մէֆիսթօ վալսը:

Բոցավառ լոյսերով գունաւորուած ու հակադարձ կշռոյթներով համեմուած: Ստեղծելով այն մագնիսական մթնոլորտը որ ունկնդիրը կը բարձրացնէ իր մօտ: Ունեցանք՝ իրարմէ խռովիչ երկու կըրկնութիւններու եւս իրաւունք:

Նախ Լիսթի «Սիրոյ Երազ» յորջորջուած էթիւտը, ու յետոյ խայտաբղէտ «Թոքաթան» Արամ Խաչատրեանի: Այդ հնչիւններով է որ հեռացանք յամրաքայլ Մուզիքֆերայնի պատմական սրահէն՝ նման ուխտագնացութեան մը տեսիլքով՝ յագեցած եւ ուրախ՝ յոտնկայս ծափահարելէ ետք Վարդան Մամիկոնեանի հոգեպարար նուագը: Արուեստ որ մեզ փոխադրած էր աշխարհ մը՝ ուր առօրեան եթէ միշտ վարդագոյն գոյներով չներկայանայ՝ գտնենք կեանքի դժուարութիւնները դիմագրաւելու կորովը: Ներմուծած էր մեզի հաւատարմօրէն ուժը որ մարդ էակին ստեղծագործելու գաղտնիքն իսկ է: Եւ տեւելու կամքը:

Ի՞նչ մաղթել մեր այս հմուտ ու համեստ երիտասարդ արուեստագէտին, որ հասած ըլլալ կը թուի հանգրուանի մը՝ որուն շատ քիչ բան կը պակսի այլեւս համաշխարհային չափանիշով անմոռանալի անուն մը ըլլալու:

Մնալ ինչպէս որ է՛: Անկո՛ւն: Ազա՛տ:

Մշակել նոր ծրագիր: Սէ՛ր եւ աշխատանք: Շուման, Պրահմս:

Ժամանակը իբրեւ խուզարկու վարձատրիչ:

Վիէննա, Յունիս 17
Ֆրանսական դեսպանատուն

ԿԷՍ ԳԻՇԵՐ

Համերգէն յետոյ՝ հաւաքուած ենք սեղանի մը շուրջ, գիշերուան վերջին ժամերը աւարտելու: Համերգի տպաւորութիւնները՝ կարծիքի փոխանակութեամբ: Մեզ պատուասիրողն է, Երեւանի նախկին դեսպանուհին, տիկին տը Հարթինկ, որ հիմա Վիէննա կը պաշտօնավարէ: Անմեղ ժպիտով մը կ'ըսէ՝ հո՛ս անշուշտ թէ աւելի հանգիստ է կեանքը՝ բայց հո՛ն որքա՜ն լայն ասպարէզ ունէինք գործելու: Կարծես ցաւ կը զգայ չունեցած դժուարութիւններուն համար, որոնց լուծում ջանացած է բերել: Դէմքին վրայ՝ ա՛յդ հաւատքը:

Երբ հարցուի իրեն թէ ի՞նչ բան զինքը աւելի հրապուրած է Մամիկոնեանի նուագին մէջ, զոր կը լսէր առաջին անգամ, անվարան կը պատասխանէ՝ հաւատարմութիւնը հեղինակի ոգիին ու իր հնչական կարողութիւնները: Ճշգրիտ գընահատում որ կ'ենթադրէ նաեւ իր արուեստասէրի հանգամանքը:

Ընդհանուր իր կեցուածքին մէջ հոգեհաճ կարօտի զգացում մը որ կ'արտայայտէ այն խոր համակրանքը որ ունի Հայութեան եւ Հայերուն հանդէպ: Կ'ըսէ՝ միշտ պատրաստ եմ օգնելու: Մենք յաճախ գիրար կը կրկնենք՝ մեր արուեստագէտները մեր լաւագոյն դեսպանները կրնան հանդիսանալ: Բայց երբ նոյնը կը զգայ ու կը խորհի արհեստավարժ դեսպանուհի մը, Լրջօրէն կ'արժէ անդրադառնալ նիւթին, ու զանոնք իրաւամբ նկատել այդպէ՛ս, ո՛չ միայն խօսքով, ա՛յլ գործքով:

Ահա՛ ապացոյցը: Շնորհակալութիւն բոլոր անոնց որոնք յաջողած էին համախմբել շուրջ քառասուն հայ արուեստասէրներ, Սփիւռքի տարածքէն ու բերել զանոնք հոս այս գիշեր՝ Վիէննա՝ Մուզիքֆերայնի պատմական սրահը: Գեղեցիկ աշխատանք. ու ի՛նչ մեծ հոգեկան վարձատրութիւն:

Փարիզ, Յունիս 23

ԴԻՐՁԵԱԼ ՎԻԷՆՆԱ

Այո՛, դեգերեցանք նաեւ ա՛յդ երեք օրերուն հեւ ի հեւ՝ անոր դղեակներուն, թանգարաններու սրահ եւ նրբանցքներուն երկայնքին: Բայց աւա՜ղ, կարենալ դոյզն չափով իսկ արտայայտելու անոնց հարստութիւնն ու գեղեցկութիւնը՝ հարկ է վերադառնալ: Հարեւանցի մնալու դատապարտուած էր մեր ակնարկը:

Վիէննա՝ ահա քաղաք մը ուր տպաւորութիւններէ աւելի ապրումներու կ'ենթարկուիս, մանաւանդ երբ չես ճանչնար զայն՝ ի տես այդ բրածոյ, արմատացած գեղեցկութիւններու կոյտին ոսկեզօծ: Երբեմն ունայն, բայց որքա՜ն տեսքոտ: Ապրելու կերպ մը կ'ենթադրեն անոնք, որոնցմէ կարելի չէ հեռանալ՝ գէթ ա՛յդ վայրկեանին:

Ու երբ կը գտնուիս այդ հսկայ պետական թանգարանը՝ սրահ մը Պրէօկէլներու հաւաքածոյին հետ դէմ առ դէմ՝ կամ Գլիմթի թէ Էկոն Շիլէյի երկվեցեակ մը անմոռանալի գլուխ գործոցներուն դիմաց՝ դժուար գտնելի ուրիշ թանգարաններու մէջ՝ կը զգաս թէ շատ աւելի խորունկ ինքնամփոփման ժամեր պէտք է անցընել անոնց հետ: Վերադառնալ՝ հասկնալ ու ըմբոշխնելու համար ժամանակներ ուր մարդուս միտքը կարծես բոցավառ շրջանակի մը մէջ է բանտարկուեր: Ու դուռ է արուեստին մէջ հետզհետէ նեղցող կեանքի արահետին ելեւմուտքը: Տառապանքը սրբացուցեր է: Թէ ո՛չ, ինչո՞ւ աւելի մտածկոտ բաժնուիս Վիէննայի թանգարաններէն: Քաղաքին դարաւոր եզերական պատմութիւնը կարծես իշխող ծանրութիւն մը սրբարար պարգեւեր է այս ըստեղծագործութիւններու տեսիլքին:

Եւ ի՜նչ հիւրընկալ քաղաք:

Փարիզ, Յունիս 23
Սալ Փլէյէլ

ԱԼՖՐԷՏ ԲՐԷՆԴԷԼ

Ահա արուեստագէտ մը որ կ'առաջնորդէ քեզ թեթեւօրէն՝ մինչեւ անդունդին եզերքը, բայց կ'արգիլէ որ առնես վերջին քայլը, լուսաւոր շաւիղ մը գոյութիւնը զգացնելով ճիշդ քովդ: Դարձեալ կը գտնուիս կամքով մը յուսալից:

Ու Պրէնտէլ՝ ներկայ ժամանակներու հինգ կամ վեց մեծագոյն դաշնակահարներէն մին՝ այդ հաւատքով կը մօտենայ այս գիշեր Շուպէրթի սոնաթներուն եւ էմփրոմփթիւներուն, ներգգացնելով մեզի թէ ամէն ինչ զգացումներու արտայայտութեան կերպէն կախում ունի: Եւ որքա՜ն մօտիկն է ան Շուպէրթի չարչարուած մարմնոյն ու հոգիին:

Տառապանքը կու տայ անցնելով մերթ ընդ մերթ ցաւէն ուրախութիւն, զգուշօրէն՝ իբր կեանքի բնական ընթացք՝ նուագով մը որմէ յոյս կը ծորի: Պայծառ: Հորիզոնագիծ: Հպարտ ու լրացուցիչ նուագ մը միանգամայն որ երբեք առիթը չի ստեղծեր խորհիլ տալու իր բարձր արհեստավարժութեան՝ որ միշտ ներկայ է սակայն: Կամքի մը հզօր պայքարը կը խորհրդանշէ այս մօտեցումը, ընդդէմ սեւ ճակատագրին որ չի խնայեր բոլոր դաւադրութիւնները: Որոնց հարկ է դիմադրել միս-մինակ: Այս չէ՞ր եղած Շուպէրթի ճակատագիրը: Մնալով միշտ կանգուն եւ լաւատես: Ահա՛ թաքուն իմաստը այս գիշերուան Պրէնտէլի շուպէրթեան յայտագրին: Ամենադոյզն մանրամասնութեան մէջէն իսկ ան կ'ուզէ յերացնել անոր ոգին: Շեշտը դընելով միշտ երգահանի ներաշխարհին:

Ու կը յաջողի այս դժուար ու երկար սոնաթներու շարքը լսել տալ երկու հազար ունկնդիրներու, որոնք չեն յագեցած տակաւին համերգի վերջաւորութեան: Կը ստիպուի ուրեմն անցնիլ էմփրոմփթիւներու երկրորդ տետրակէն, որ ամբողջութեամբ տուած էր՝ առաջինին: Եւ կու տայ երրորդը: Այդ ա՛լ բաւ չէ՛, ու «Երաժշտական պահ»ով մը կու գայ վերջ դնել հոգին ազնուացնող ու միտքը զարգացնող այս համերգին: Որքա՜ն ապարդիւն պիտի ըլլար բաղդատութիւնը փորձել այս նուագին, ուրիշ նոյնքան մեծ արուեստագէտի մը մօտեցումին հետ՝ քանի չկայ մէկ իրաւ մեկնաբանութիւն, ա՛յլ՝ բազմաթիւ:

Միւս կողմէ կա՛յ սակայն գիտակցութիւնը հեղինակի ոգիին, ու հաւատարմութիւնը անոր:

Երբ արուեստագէտը իր մաղէն անցընէ ստեղծագործութիւնը Շուպէրթի, պէտք է լաւ ճանչնալ ջանայ նաեւ անոր կեանքն ու ամբողջական գործը, կարենալ յարգելու համար անոր հանճարը: Մինչեւ իսկ նորարար շունչով մը մօտենալ ուզէ անոր:

Այս գիշեր Պրէնտէլ զգացուց նաեւ մեզի Շուպէրթի երաժշտութեան ամենաեթերական երեսակները: Միւս կողմէ, քնքոյշ մեղեդիներուն ընդմէջէն մեղրածորան դարձնել գիտցաւ անոր երբեմն երկար թուող կրկնութիւնները: Կարելի՞ է չսիրել այս արփագոյն հանճարեղ երգը: Մասամբ հանդուրժած էր սիրոյ վերացնող այս յայտագրէն վերջ, յատկացուած ամբողջովին անոր:

Անոր՝ որուն ո՛չ տունը, ո՛չ ալ գերեզմանը կրցած էի այցելել, հակառակ էի՛ փափաքիս՝ ի Վիէննա: Ցանցաւոր էի: Անոր ոգին սակայն հոս կը սաւառնէր ա՛յս սրահին մէջ, ա՛յս գիշեր՝ Ալֆրէտ Պրէնտէլի յուռթիչ նուագովը գինովցած:

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

Փարիզ, Յունիս 24

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ
ՍԵՊՏԵՄԲԵՐ 7
DIMANCHE
7 SEPTEMBRE
1997

LE NUMERO : 5,00 F.

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 229

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL.: 01.47.70.86.60 FAX : 01.48.00.06.70
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար· 1·100 Ֆ· — Վեցամսեայ : 560 Ֆ·
Արտասահման : Տար· 1·400 Ֆ· (ամէնօրեայ առաքում)
1·250 Ֆ· (շաբաթական առաքում) — Հատը : 5,00 Ֆ·

73րդ ՏԱՐԻ — Թիւ 19·196 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 73e ANNEE — N° 19.196

ՄԻՋԵՐԿՐԱԿԱՆ

(ՀԱՏՈՒԱԾ)

ՆԻԿՈՂՈՍ ՍԱՐԱՖԵԱՆ

ՅԱՌԱՋԱԲԱՆ

Եկեր եմ ծով՝ կապոյտով, եւ կապոյտ ծով է անհուն,
Նաւահանգիստ, պերճ քաղաք, ամառ, եւ գիւղ է խաղաղ·
Առաւօտուն՝ եւ էջ, խայտանք ծիծառներու, աքաղաղ,
Եւ տեսիլ է հայրենի՝ հոս, լուսացման այս պահուն:

Ափ է օտար, անծանօթ, ծանօթ՝ սակայն, ծանօթ ծով,
Միջերկրական, Արեւելք՝ Արեւմուտքին մէջ, երկիր···
Եւ մանկութեան աշխարհիս նըման ժայռեր են կարմիր,
Այդ աշխարհիս ջուրերուն նըման ծովն է իր կոծով:

Նման փայլող բըլուրներ եւ ռռեխներ, լուսաբաց՝
Նարնջագոյն ու կարմիր ··· Ցարութիւն է անցեալի,
Մինչ ուղեւոր մեծութիւն ծովն է, հըզօր, կը փայլի
Իր յուշերով դարաւոր, կ'առաջանայ լայնաբաց:

Հոս՝ հեռուցածն է ներկայ եւ գալիքն է միասին,
Հին, որ խինդեր միասին: Այստեղ տեսածս է նըման
Մանկութեան մէջ տեսածիս, մաքուր, խաղաղ, անսահման,
Եւ նըման է ապազայ աշխարհի մեր երազին:

Ճամբուս վըրայ թափառման՝ երկիր այս ծովն է եւ հուն,
Եւ ուղեւոր մարդկութեան, եւ քայլերու գերբնային
Ձայն է, եւ մերթ քայլերուս ձայնն է ··· Տարուած կը նայիմ,
Տարուած եւ լի, լայնաբաց՝ լուսաբացի այս պահուն:

⁂

Բայց լռութեան մէջ, ահա, վրդովիչ կոծն է ծովին,
Ձայնն է կտրած ծովերուս: Օ՛ ի՛նչ ժըլատ ճակտի գիր·
Մեծութիւններ մարդկային ցանկալ, սակայն տարագիր
Շրջիլ, ոչ մէկ մեծութեան կըռնալ կապուիլ սրտովին:

Բաղցրութիւններ հեռացած կը յիշեմ, զիս կը յուզեն,
Եւ հեռացած կը զգամ զիս: Ջուրեր կանաչ, գերբնային
Ձեռքերու պէս կուտան լոյս: Խորէն ժայռեր կը նային:
Վերացման պահ է, բայց զուրկ եւ կուշտ կը զգամ զիս լոյսէն:

Եւ հեռանալ կ'ուզեմ դեռ, թէեւ տեսիլ է վըսեմ,
Ու կըրակներ են նորէն, մինչ ծնունդ է խաւարին
Խորէն, հուրեր՝ հըրաշէկ մետաղներու ··· կը վառին
Անցեալ յոյսեր: Միշտ ծովին առջեւ՝ լոյսին կը սպասեմ···

Եւ ալիքներ են կրկին՝ այս սպասման մէջ լըռին···

ԺԱՅԹՔ

Բայց լուսաբացը կուգայ, կը բանայ զիս լայնաբաց:
Եւ վեհութիւն այս ծովն է, լոյս, հաւատքի պահ է, մինչ
Վայրք, անյագ թռչուններ կ'արձակեն ճիչ ու կոճիչ՝
Որ վայրագ են, բայց յուզիչ, կոուենկի կանչ, քաղցի լաց:

Կը քալեմ մեծ կարօտով: Չեմ գիտեր՝ ինչ կը սպասեմ:
Բայց, լուսածագ է վառեալ, փառաւորեալ, յաղթական:
Մինչ ալիքներն են լոյսին զոհ արիւնոտ ցուլեր, կան
Յորդող, թռչող ոսկիներ: Կարմիր այս ծովն է վըսեմ:

Վսեմութիւն մարդկային՝ որ ցաւերով կուգայ վեր,
Իմացական մեծութիւն, դժբախտութեամբ, հըրավառ

Ողբերգութեամբ բարձրացող գեղեցկութիւն է, մինչ վար
Կ'իյնան թեւեր, կը բացուին անվերջ՝ հըզօր, նոր թեւեր:

Անհունին մէջ արձակուած պողպատներու պէս ջուրեր,
Հուրեր՝ նըման կըրակին, հրթիռներուն. հոյակապ
Բարձրացում է դէպի վեր: Աստուածային զօրութեամբ
Փայլող լոյսեր անդունդէն շըռնորհի պէս կուգան վեր:

Նարընջագոյն, լայնաբաց այս լոյսերուն մէջ՝ կարմիր,
Այս հուրերուն մէջ, առաւուն, անվերջ այրեալ ոգին մեր,
Այրեալ, սակայն միշտ յարեալ եւ բարձրացեալ ,լուսաբեր,
Փիւնիկին պէս մշտածին՝ մոխիրներուն մէջէն իր:

Անկեալ սակայն միշտ կանգուն եւ բարձրացած, եւ խորհուրդ՝
Մարդկայնութեան տառապող, մարդկայինի կերտումին,
Մեզի մտքի խորացում տըւող մեծ լոյս՝ այս ոգին՝
Հայութիւնն այս, ջերմութիւն՝ առաւօտեան մէջ այս ցուրտ:

Զիս լուսաբացն է բացած լայն, կապոյտ ծով է անհուն.
Արեւ, ու կեանք, անսահման ափեր, բերկրանք, եւ երբ ես
Կը դիտեմ այս վերացմամբ՝ Միջերկրականն այս, խորէս
Կը ժայթքի նեչ մը խինդի՝ աղօթքներու այս պահուն:

ԱՆԴԻՄԱԴՐԵԼԻ ԿԱՊՈՅՏԸ

Ո՞վ կրնայ անտարբեր մնալ Միջերկրականի խայտացող կապոյտին, անոր կախարդական լոյսերուն, ալիքներուն կանչին եւ տուած ջերմութեան հանդէպ: Աւելի քան դար մըն է որ, քանի մը հարիւր մղոններու վրայ երկարող անոր հիւսիսային եզերքին յատկապէս մէկ հատուածը, Քոթ տ'Ազիւր կոչուած, իրեն, առասպելական ծովուն տուած է հմայք մը, որ իր բարձրագոյն արտայայտութիւնը գտած է գայն գովերգող արուեստագէտներու եւ գրողներու ստեղծագործութիւններուն մէջ:

Յաւիտենական ջերմ լոյս մըն է կարծէք Ֆրանսացիներու կոչած «Միտի»ն, այսինքն՝ հարաւի այդ տարածութեան մէջ տիրողը: Ամրան լոյս մը, որուն հետ նոյնացած կը թուին ըլլալ ծովը, անոր շըրջակայքը եւ զանոնք գովերգող մարդոց տենչերը, պրումները: Եւ միայն անոնք որ կրնար յարմարագոյն ժամանակաշըրջանը ըլլալ, այս նոյնացումը վերակենդանացնելու եւ վերարծարծելու համար, այդ տարածքին կարգ մը քաղաքներուն մէջ կազմակերպելով ցուցահանդէսներ, բնութիւն — մարդ այս եզակի յարաբերութեան այլազան երեսակները ներկայացընող: Այսպէս, ամիսներու երկայնքին, տեղի կ'ունենայ ձեռնարկներու շարք մը (*), որ կը յաջորդէ Թորինօ ներկայացուած նկարչական համապարփակ ցուցահանդէսին, դարու մը ընթացքին իրագործուած երկերով, Միջերկրականի ներշնչուած կամ անկէ ներշնչուած:

Անցեալ դարու երկրորդ կէսէն սկսեալ հարաւը, Փրովանսը, հետզհետէ ակընյայտ կարեւորութիւն կը ստանան ստեղծագործողներու աչքին: Սակայն, տպաւորապաշտութեան երեւան գալով եւ Փափիլ — Լիոն — Մարսէյլ երկաթուղիին զարգացումով ան, նոր յայտնաբերուած աշխարհի մը նման, կը դառնայ տիրական նիւթ մը ոչ միայն հարաւի արուեստագէտներուն, մօտ այլ նաեւ՝ հիւսիսէն եւ այլ երկիրներէ եկողներու: Այս անկիւնադարձը թերեւս պէտք է վերագրել հարաւ, Էքս — ան — Փրովանս ծնած Փօլ Սէզանի որ, տպաւորապաշտ նկարչութիւնը որդեգրելէ ետք, այս պծով հարաւը ներկայացնող առաջին պաստառները կ'իրագործէ, Էսթաքը եւ Մարսէյլի ծոցը պատկերող: Ասոնք պաստառներ են, կապոյտով տիրապետուած, որոնց մէջ ծովը երբեմն ընդարձակ տարածութիւն մը կը գրաւէ, մինչ տեսարանը, իր քանդակային կուռութեամբ, անժամանակ էութիւն մը ըլլալու զգայնութիւնը կը տածէ: Նոյն, 1880–ական թուականներուն, Գլոտ Մոնէ եւս կը հմայուի Միջերկրականով ու, իր կայծուն վրձնահարուածով ու գունագեղութեամբ, պաստառներուն կը յանձնէ տեսարաններուն իր վրայ բանեցուցած անմիջական տպաւորութիւնները (զուգադիպութեամբ մը, այս ամառ «Մոնէ եւ Միջերկրականը» խորագիրով ցուցահանդէս մը տեղի կ'ունենայ Ֆորթ Նորթ, Թէքսըս — Միացեալ — Նահանգներ, — որ կը համախմբէ 65 պաստառներ, որոնք առաջին անգամ ըլլալով հանրութեան կը ներկայացուին, որպէս այդ ամբողջութիւն): Կայ Օկիւսթ Ռընուարի պարագան եւս, որուն հրաւէրով է որ Մոնէ ծանօթացած էր միջերկրականեան ծովափին:

Սակայն, 1890–ական թուականներու սկիզբներուն, Փօլ Սինեաքի կայք հաստատելն է Սէն — Թրոփէ, ծովեզերեայ գիւղը, որ ընդհանրական «արշաւ»ի մը դուռը կը բանայ դէպի հարաւի ջերմ ու թովիչ ծովափը: Սինեաք կէտապաշտ պաստառներու հիանալի շարք մը կ'իրագործէ, տեղւոյն եւ շրջակայքի տեսարանները ներկայացնող: Ասոնց մէջ, գոյնը եւ լոյ-

Գրեց՝

ՇԱՀԱՐԱՋ

Fonds A.R.A.M

GUERANE DE LAMPRON,

la dernière grande reine d'Arménie (XIIIe s.)

par CLAUDE MUTAFIAN

Les divers royaumes arméniens, fondés à partir du IXe siècle à la faveur de la décadence du califat arabe, ne résistèrent pas à l'étau constitué, au XIe siècle, par l'expansionnisme byzantin à l'ouest et les invasions turques à l'est. C'est alors qu'aux confins orientaux de l'empire byzantin, dans l'angle nord-est de la Méditerrannée, la Cilicie, avec sa forte population arménienne due à la fois à une colonisation progressive et à une immigration récente, offrit naturellement un cadre à une renaissance étatique arménienne. De nouvelles dynasties s'affirmèrent. Les Hétoumides, à tradition byzantophile, étaient intallés dans de puissantes forteresses, comme Lampron et Baberon, proches du seul col traversant le Taurus, les Pyles ciliciennes ou Portes de Cilicie. Mais le XIe siècle était le temps des Croisades, dont l'aire géographique jouxtait la Cilicie. La dynastie des Roupéndes, installée plus à l'est dans le Taurus, sut habilement profiter de ce nouveau facteur pour fonder un royaume : en janvier 1198, le prince roupénide Léon devenait roi sous l'égide du Saint Empire romain germanique. La réconciliation avec les Hétoumides résulta d'un mariage. Léon Ier mourut en 1219 sans héritier mâle, sa fille mineure Zabel, petite-fille du roi de Chypre Amaury Ier de Lusignan, lui succèda sous la régence d'un conseil dont l'homme fort était Constantin de Baberon, d'une branche cadette des Héthoumides. Celui-ci imposa le mariage de Zabel avec son fils, qui devint en 1226 le roi Hethoum Ier.

A cette époque le royaume arménien de Cilicie avait une forme de dépendance vis-àvis de son puissant voisin septentrional, le sultanat turc seldjoukide de Roum. Ce dernier fut écrasé en 1243 par les Mongols, nouveaux venus sur la scène. Habilement, le roi Hethoum Ier décida de jouer l'alliance mongole. Mais la branche aînée des Héthoumides, celle de Lampron, resta fidèle à la suzeraineté seldjoukide. Le baron Constantin de Lampron participa même aux invasions turques en Cilicie, ce qui lui valut une exécution pour haute trahison en 1250, ainsi qu'à son fils le «sébaste prince des princes» Hethoum de Lampron(1). Devant le danger consécutif à la prise de pouvoir des Mamlouks en Egypte à cette époque, une réconciliation entre les deux branches était indispensable. Aussi le roi donna-t-il son fils, le prince héritier Léon, en mariage à une fille du prince Hethoum de Lampron exécuté. Cette fille avait un nom grec, Kyr Anna, c'est-à-dire «Dame Anna», conformément à la tradition hellénophile de la famille. Dans les sources arméniennes, ce nom s'écrit Guérane. Un prénom assez rare, dont on n'a dans l'histoire arménienne qu'un seul autre exemple, la sœur de Hethoum de Lampron, donc tante de notre Guérane. Le mariage fut célébré en 1262. Pour commémorer l'événement, un évangéliaire fut commandé au plus célèbre miniaturiste arménien, Thoros Roslin, qui travaillait auprès du patriarche suprême, à Hromgla sur l'Euphrate. Roslin peignit entre autres scènes un portrait du futur couple royal(2). C'est l'une des très rares représentations de souverains arméniens que l'on possède. Dans sa chronique, le roi Hethoum II, fils aîné et héritier, confirme le caractère «politique» du mariage : en 1262, «Léon fils du roi d'Arménie se maria; c'est alors que Lampron s'unit à la royauté d'Arménie»(3). Plusieurs colophons postérieurs(4), parlant en termes chaleureux du prince exécuté, suggèrent même une réhabilitation posthume.

Qui était la mère de Guérane ? Elle est longtemps restée ignorée, et en se basant sur la consonnance latine des noms des frères et sœurs de Guérane on a supposé que cette mère était une princesse franque(5). En fait, son nom est donné dans le colophon d'un Livre de prières copié en 1285. On y lit «ma mère Tephano, ma sœur la reine d'Arménie Guérane»(6). On retrouve ce nom dans un Recueil manuscrit copié en 1274 et conservé à la Bibliothèque nationale de France, sous le N° 42. Il contient plusieurs textes théologiques, notamment du grand savant et historien Vardan, et plusieurs colophons(7) où figurent deux noms, la reine Guérane et une Thevano qualifiée de «mère», de «la dame des dames, religieuse» ou de «la religieuse Thevano». Ce Recueil de 1274 a été commandé par Theophano, mère de la reine Guérane, entrée dans les ordres très probablement à la suite de l'exécution de son époux Hethoum de Lampron. Cette commande confirme la tradition de savants et de lettrés attachée à la famille héthoumide et sa pratique du mécénat.

Guérane elle-même n'allait pas être en reste dans ce domaine. On possède un très bel évangéliaire(8), copié pour la reine en 1283 dans le couvent cilicien de Sguevra, et comportant plusieurs enluminures. Surtout, il y a le fameux «Evangile de la reine Guérane»(9), l'un des plus somptueux manuscrits arméniens, copié et enluminé en 1272 : une commande de la reine qui suffirait pour assurer son passage à la postérité. Le nom du peintre ne nous est pas parvenu, mais il n'a rien à envier à Thoros Roslin. Le f° 380 représente le roi, la reine et leurs enfants agenouillés sous la Deesis, c'est peut-être la miniature arménienne la plus célèbre au monde(10). C'est de plus le premier portrait qu'on ait d'une reine arménienne (à part les portraits de Zabel figurant sur les monnaies de Hethoum Ier).

D'après cette miniature, Guérane avait à l'époque cinq enfants en vie. Le colophon du manuscrit nous parle du décès de la fille aînée, Zabel. Selon divers colophons, chroniques et récits d'historiens, on peut retrouver les noms des trois fils et des deux filles ici représentés : le prince héritier Hethoum né en 1265 (futur roi Hethoum II), Constantin puis Fimi peu après, Sibylle en 1269, Thoros en 1271. Ce n'était là qu'un début. Les diverses sources se font l'écho d'une impressionnante suite d'enfants : entre 1262 et 1283, Guérane eut plus d'une quinzaine d'enfants dont une dizaine de fils et trois paires de jumeaux. Bien entendu, beaucoup n'ont pas dû vivre longtemps, mais il est étonnant de voir le propre secrétaire du roi, Vahram, ne parler que de trois fils à la mort de Léon alors que Jean Dardel, chapelain du dernier roi Léon V, arrière-petit-fils de Léon II, écrit vers 1380 que le roi «mourut sans héritier»(11) ! En réalité, cinq fils de Léon II et Guérane —Hethoum II, Sempad, Thoros, Constantin Ier, Ochine— et trois petit-fils —Léon III fils de Thoros, Léon IV fils d'Ochine, Guyde Lusignan fils de Zabel— allaient se succéder sur le trône de Sis de 1289 (mort de Léon II) à 1344. Ce qui fait de Guérane la mère de cinq rois et la grand-mère de trois. Il faut ajouter à la liste sa fille Rita qui épousa Michel IX Paléologue et devint ainsi impératrice de Byzance, et son arrière-petit-fils Léon de Lusignan, dernier roi d'Arménie (1374-75).

L'aîné de ses fils, le prince héritier Hethoum II, fut un personnage complexe, un célibataire endurci incapable de choisir entre ses penchants pour le trône et pour le couvent. Il semble avoir été fasciné par sa mère Guérane. Cêest du moins ce qu'on peut déduire de quelques commentaires de la main-même de Hethoum II. On lit ainsi dans la chronique qu'il composa lui-même : «En 1285, le 29 août, ma remarquable mère la reine d'Arménie Guérane rejoignit le Christ; elle avait une âme exceptionnelle et un beauté resplendissante»(12). Dans les dernières années du XIIIe siècle, sur le colophon d'un Psautier, il va jusqu'à évoquer le «beau corps» de sa mère(13). Ce sont des termes assez peu usuels dans un manuscrit religieux, d'autant plus que cette mère était pratiquement enceinte en permanence! La mort de la reine en 1285 est confirmée par d'autres sources, qui précisent qu'à ce moment le roi était absent : il était allé en Iran auprès du souverain mongol Arghoun pour chercher du secours devant la menace de plus en plus pressante des Mamlouks d'Egypte. L'année précédente (1284), un dominicain allemand, Burchard de Mont Sion, avait séjourné à la cour de Sis et nous en a laissé une description pleine de détails(14). «Un jour j'ai assisté à la messe en présence du catholicos, du roi et de la reine». Plus loin : «La reine d'Arménie avait plus de quarante ennuques lorsque j'étais à ses côtés. Aucun homme n'est admis auprès d'elle sans permis spécial du roi, qui désigne lui-même l'ennuque qui accompagnera le visiteur».

En résumé, les renseignements très fragmentaires sur Guérane nous montrent une princesse de grande culture, descendante de la branche aînée des Héthoumides. Son père et son grand-père ont été exécutés pour trahison et sa mère entra alors dans les ordres. Dans un but de réconciliation, le roi Hethoum Ier la maria en 1262 à son fils aîné, héritier de la couronne, cousin de Guérane au quatrième degré. Celui-ci fut fait prisonnier par les Mamlouks en 1266, emmené captif au Caire puis libéré au bout de presque deux ans. Il devint en 1269 roi Léon II. Bien que «politique», le mariage semble avoir été un succès. Le couple royal eut une nombreuse progéniture. Au vu de ses constantes mentions dans les colophons, on peut supposer que la reine eut également un rôle politique, mais on n'en a pas de trace explicite. Par contre, son rôle de protectrice des arts et des lettres est amplement attesté, en particulier par le célèbre évangéliaire de 1272 qui porte son nom. Ses deux portraits (1262 et 1272), ainsi que les témoignages contemporains, en particulier de son fils aîné, mettent en relief sa beauté. Elle mourut en 1285, quatre ans avant son époux.

●

---

(1) V. Hakobian, *Chroniques mineures* (en arménien), t. I., Erevan, 1951, p. 81.
A. Matevossian, *Colophons du XIIIe siècle* (en arménien), Erevan, 1984, numéros 352, 440, 573, pp. 440, 538, 705.

(2) Patriarcat arménien de Jérusalem, Ms. 2660, f° 288.
C. Mutafian, *La Cilicie au carrefour des empires*, Paris, 1988, t. II, fig. 166, p. 280.

(3) Hakopian, *op. cit.*, p. 82.

(4) Matevossian, *op. cit.*, numéros 330, 352, pp. 416, 440.

(5) W. H. Rüdt-Collenberg, *The Rupenides, Hethumides and Lusignans*, Paris, 1963, p. 61, n° 74 bis.

(6) Bibliothèque des manuscrits anciens d'Erevan (Matenadaran), Ms. 6332, f° 291v
Matevossian, *op. cit.*, n° 613, p. 767.

(7) F°s 29v, 38v, 54, 132, 236v.

(8) Matenadaran, Ms. 6764
Matevossian, *op. cit.*, n° 440, p. 538.

(9) Patr. arm. Jérusalem, Ms. 2563
Matevossian, *op. cit.*, n° 330, p. 415.

(10) C. Mutafian, *Le royaume arménien de Cilicie*, Paris, 1993, p. 9.

(11) *Recueil des historiens des croisades, Documents arméniens*, t. I., Paris, 1869, p. 531, t. II, Paris, 1905, p. 16.

(12) Hakopian, *op. cit.*, t. I., p. 85.

(13) Psautier de Hethoum II, Bodleian Library, Oxford, f° 56
Matevossian, *op. cit.*, n° 573, p. 705
Hakopian, *op. cit.*, t. II., p. 511.

(14) C. Mutafian, *Le royaume arménien de Cilicie*, Paris, 1993, pp. 66-67.

որ կ'ողողեն ամէն ինչ, թրթռացումով մը՝ որ յատուկ է խճանկարներու, գերբնական, վերացած տեսիլքի մը վերածելով տեսարանները: Սենեաքի հրաւէրով, Մոնէի նման հիւսիս ծնած Անրի Մաթիս, իր կարգին կ'իջնէ հարաւի ափը, որուն լոյսն ու ջերմութիւնը մագնիսի նման դէպի իրեն կը բերեն այլ արուեստագէտներ եւս, 20-րդ դարու արուեստին առաջին պարագլուխները հանդիսացող: Այսպէս, Մաթիս, Անտրէ Տըրէն, Ռաուլ Տիւֆի, Ժորժ Պրաք, Փապլօ Փիքասօ, Փիէռ Պոնար եւ ուրիշներ, հարաւի հըմայքէն տարուած, կը յղանան երկեր, որոնք մաս կը կազմեն իրենց ստեղծագործութեան լաւագոյն երկնումներու շարքին:

Ասոնց գործերով, հարաւի ծովափը եւ բնութիւնը գոյն եւ լոյս կը ժայթքեն, աստիճանաչափով մը որ նախապէս երբեք տեղի չէր ունեցած: Կեանքն է, որ իր ամենավառ խայտանքով մեզի կը ներկայացուի, ուր ոչինչ կայ անոր խաղաղութիւնն ու հրճուանքը խանգարող: Այլ աշխարհ մըն է կարծէք, որ կ'անտեսէ միւսը, ողբերգականը, ժամանակաշրջանի մը ընթացքին՝ երբ երկու մեծ պատերազմներ Եւրոպան կը բզքտեն: Այս ձեւով, գիւթիչ աշխարհ մը, ովասիսի մը նման, կարելիութիւնը կ'ընձեռէ պահ մը հանգչելու, տարուելու գոյներու եւ տեսարաններու կախարդանքէն, կեանքի եւ բնութեան կատարելութիւնը ապրելու, յաւերժական հանգիստի մը ժամանակաւոր զգայութիւնը շնորհող:

Վերացականութեան տարածումով եւ, ըստ այնմ, ներկայացուցչական նկարչութեան տեղատուութեամբ, կը թուի թէ վերջ կը գտնէ հարաւի ծովափը պատկերելու պահանջքը: Երկրորդ Մեծ Պատերազմէն ետք եւ աւելի ուշ, կարգ մը առաջնակարգ վերացապաշտներ հոն կը հաստատուին, կամ այնտեղ կ'անցընեն տարուան մէկ մասը: Բայց շրջանը, նոյնիսկ եթէ իր լոյսով եւ առթած տպաւորութիւններով զիրենք կը հետաքրքրէ, սակայն կը դադրի ինքնին զատորոշ երկնելի նիւթ դառնալէ, մինչ նոր շինութիւնները եւ ճարտարարուեստը հետըզհետէ կը սրբեն անոր մտերմիկ եւ գեղուն բանաստեղծականութիւնը: Այսպէս, բնութեան անաղարտութիւնը կ'աղաւաղի ու գոյնի լեզուները յաճախ կը փոխարինուին կրակի լեզուներով, որոնք տարուէ տարի կը հրկիզեն ու ամայի կը դարձնեն գեղատեսիլ այն տեսարանները, որոնք կարծէք իրենց վերջին փառքը յաւիտենօրէն կ'ապրին զիրենք պատկերող պաստառներուն վրայ:

ՇԱՀԱՐԱՋ

(*) Ասոնք կը կրեն «Քոթ տ'Ազիւրն ու արդիականութիւնը» համընդհանուր խորագիրը, 1918 – 1958 ժամանակաշրջանը ընդգրկող: Ցուցադրուած են հարիւրաւոր պաստառներ եւ քանդակներ, հազարաւոր իրեր, ինչպէս եւ լուսանկարներ, որոնք ի մի բերուած են ֆրանսական, ամերիկեան, զուիցերական եւ գերմանական հաւաքական կամ անհատական հաւաքածոներէ: Շրջանի 12 քաղաքներէն 26 թանգարաններ յատկացուած են այս եղելութեան, որ կ'ընդգրկէ նաեւ ճարտարապետութիւնը, կենցաղը, զգեստի եւ անուշահոտութեան մարզերը:

Fonds A.R.A.M

ՓՈՐՁ ՀԱՍՈՒՆՈՒԹԵԱՆ

Գրեց՝
ՀՐԱԿ ՎԱՐԺԱՊԵՏԵԱՆ

Արուեստագէտին ձգտումն է յաղթահարել իր ժամանակին տագնապները եւ փորձել կեանքի հակասական տարրերը համադրել: Իշխան Ծինպաշեանի առաջին վէպը՝ Արխիւ Հասնումի այն վայրն է ուր հակասական ուժերու պայքարը տեղի կ՚ունենայ, փորձը՝ սփիւռքահայ կեանքի կենսական տագնապը դիմագրաւելու: Հասկնալու համար, թէ ըսփիւռքահայ գրողը ի՞նչ կը գրէ ինքն իր մասին, կարեւոր է ըմբռնել այս տագնապին բնոյթը: Այդ ձեւով, ո՛չ միայն հասկցած կ՚ըլլանք դերակատարներուն հոգեվիճակը, այլեւ որոշ ընդհանրացումով՝ սփիւռքահայութեան հոգեվիճակը, ուրկէ վէպը սերած է: Բայց ըմբռնելու համար թէ ի՞նչ է այս թաքուն տագնապը որ ի յայտ կու գայ Արխիւ Հասնումի ներքին ծալքերէն, պէտք է նախ եւ առաջ փորձենք հասկնալ Ծինպաշեանի գործը սփիւռքահայ գրականութեան ծիրէն ներս: Ի վերջոյ Ծինպաշեան նորագոյն ժառանգորդներէն է սփիւռքահայ գրողներու առաջին սերունդին. ժառանգորդը նաեւ իրենց տագնապներուն:

Սփիւռքահայ առաջին սերունդին գրողները ծնած էին Պոլիս եւ Անատոլու: Քսանական թուականներու սկիզբը գաղթեցին Ֆրանսա, ուր սկսան իրենց գրականութիւնը մշակել, օտարութեան մէջ: Այս «Փարիզի տղաք»ը՝ Նիկողոս Սարաֆեան, Շաւարշ Նարդունի, Վազգէն Շուշանեան, 1930–ին սկսան հրատարակել Մենք հանդէսը, որուն շուրջ խմբուած՝ կը փորձէին իրենք զիրենք իբր նոր սերունդ մը ներկայացնել, տարբեր նախկինէն՝ գրողներու տարեց սերունդէն: Արդէն հանդէսին առաջին թիւին մէջ երեւան կու գայ նորերուն դժգոհութիւնը, ուղղուած՝ գրողներու տարեց սերունդին: Ըստ Փարիզի տղոց, տարեց սերունդի անդամները, ինչպէս՝ Սիմոն Վրացեան, Զապէլ Եսայեան, Կոստան Զարեան եւ մանաւանդ Յակոբ Օշական, ոչ միայն չէին կրցած նախատեսել Աղէտը, այլ նաեւ ձախողած էին փոխանցել դարաւոր հայրական օրէնքը, այդ նահապետական օրէնքը, որ կորիզը կազմած էր հայ ազգի էութեան եւ հաւաքական ուժին:

Մենքի առաջին թիւին մէջ, Սարաֆեան կը գրէ՝ «Կորուսած ճիտով չմնալու համար միշտ, անհրաժեշտ եղան մասնաւոր խնամքներ, որոնք մեր օրէնքները պիտի դառնան»(1): Հոս, Սարաֆեան կը խօսի կորուսածութեան մը մասին, որ պէտք է խնամուի, նորոգուի եւ վերակերտուի, որպէսզի կրկին ունենանք մեր օրէնքները:

Ուրեմն կային օրէնքներ որ այսօր ոչ եւս են: Օրէնքներ որ պէտք է վերակերտուին, որպէսզի կրկին ունենանք մեր հաւաքականութիւնը: Նոյն դժգոհութեան ուրիշ տարբերակ մը կը կարդանք Շահան Շահնուրի մօտ: Ան իր Նահանջը Առանց Երգի վէպին մէջ, որ լոյս կը տեսնէր Փարիզ, 1929–ին, կը գրէր հայրական օրէնքի չգոյութեան մասին – «Ներքիններ են մեր բոլոր պապերը, անոնք ոչինչ կրցեր են քանդակել միսին վրայ... միսով: Մեր մէջ մեծ պակաս մը կայ զոր պէտք է լեցնել գիտնալին ...մեր նախնիքներուն իրարու յաջորդող անվերջանալի սերունդները չեն կրցեր մեզ փրկել, չեն կրցեր մեզ այն մեծ սէրը տալ: Ճոռոմախօսութիւններ կը ցնդին բոլորն ալ, ճշմարիտ հայրենասիրութիւնը կարօտ է – մանաւանդ մեր պարագային – անցեալի մը, մեծութեան, օրինակներու»(2):

Շահնուր կ՚այպանէ հոս նախկին սերունդները իբր ամլութեան մատնուածներ, որոնք չէին կրցած կտակել այդ դարաւոր հայրական օրէնքը: Փոխանցումը տեղ մը անջատուած էր: Բայց այս կորուստը նոր չէր, եւ Մենքի սերունդը առաջինը չէր, որ կը գիտակցէր հայրական օրէնքի չիջումին: Յակոբ Օշական, ըլլալով տարեց գրողներու սերունդէն, նաեւ կը խօսի նոյն պակասին մասին: 1914–ին, Աղէտէն տարի մը առաջ, Մեհեան հանդէսին մէջ ան կը գրէ – «Պարտուած, հինցած, իր կեդրոնէն, իր երկիրէն, իր կրօնքէն վռնտուած, թափառիկ, աննպատակ արշաւի մը գետնաքարշութեան մէջ նիւթացած, անուն չունեցող խլրտուն զանգուած մը կայ մեր առջին»(3): Այս խօսքերը բացայայտ կ՚ընեն հայրական օրէնքի չիջումը, օրէնք մը որ արդէն Աղէտէն առաջ դադրած էր իր դարաւոր դերը կատարելէ: Առանց կեդրոնական օրէնքի, առանց հայրականութեան, ազգը կը վերածուի հատուածեալներու: Կը սկսի սփռումը, Սփիւռքը:

Երբ կը հասնինք Ծինպաշեանի սերունդին, արդէն իսկ չորս սերունդ անցած է Աղէտէն և անմիջական կորուստէն: Ծինպաշեանի սերունդը արդէն փորձընկալած է օտարը եւ օտարութիւնը: Բայց այդ նոյն տագնապը որ առաջին սերունդը ունէր, չէ անհետացած, այլ սուզուած է ենթագիտակցութեան մէջ, դարձած է ընդյատակեայ: Ինչպէս ամէն վէպ, Ծինպաշեանի Արխիւ Հասնումին ունի իր տարբեր երեսակները: Կայ վէպին արտաքին կառոյցը, ուր հեղինակը եղելութիւններուն գիտակից է: Ան կը քանդակէ վէպը եւ դէպքերուն ուղղութիւն կու տայ: Կայ նաեւ վէպին ներքին եւ հոգեբանական կառոյցը, ուր եղելութիւնները հեղինակին գիտակցութեան հակակշռէն դուրս կ՚իյնան: Այս հոգեբանական երեսակն է որ մեզ շատ աւելի կը հետաքրքրէ, քանի հոս է որ կը պարզուի ոչ միայն դերակատարներու տագնապին բնոյթը, այլ սերունդի մը տագնապը:

ՀԱՅՐԱԿԱՆ ՕՐԷՆՔԻ ԿՈՐՈՒՍՏԻՆ ՀԵՏԵՒԱՆՔՆԵՐԸ

Ի՞նչ են հայրականութեան չիջումը ապացուցող յատկանիշները, մանաւանդ Արխիւ Հասնումի պարագային, եւ ի՞նչ են անոնց հետեւանքները:

ա) Ազգի Հատուածումը եւ Սփիւռքի Ծնունդը

Հայրականութիւնը կը սահմանէ ազգին կորիզը, որուն շուրջ հաւաքականութիւնը կը կազմուի, համայնքը կը կերտուի: Հայրական օրէնքի դերը կը կայանար համայնքի դերակատարներուն իրենց դերերը բաժնելուն, իրենց սեռային պաշտօնները նշանակելուն մէջ: Այդ օրէնքին միջոցաւ էր որ համայնքը համերաշխ կը պահուէր, կ՚արգիլուէր ազգապղծութիւնը, հայրասպանութիւնը, և մանաւանդ սեռային զառածումը: Օրէնքի իբր հետեւանք, ազգը կը ծննդագործէր, կը բազմանար ու կը բեղնաւորուէր: Հայրական օրէնքի կորուստով, չփոթ մը, դերերու խառնութիւն մը յառաջ կու գայ: Դերակատարները կը մնան առանց յստակ ուղղութեան: Հայրականութեան չիջումը յառաջ կը բերէ ազգի մը հատուածումը, սփիւռքի ծնունդը: Արխիւ Հասնումին կը պարզուի Սփիւռքի մէջ ուր հայրականութեան չիջումը եւ հատուածումը վաղուց տեղի ունեցած են: Ոչ միայն դերակատարները իրենց հայրական հողերուն վրայ չեն այլեւս, այլ նոյնիսկ իրենց կէթօներուն մէջ չեն: Իրենց դրացիները Մեքսիքացիները ու այլազգներն են, եւ ոչ թէ այլ շրջաններէ գաղթած հայրենակիցներ: Մէկ խօսքով, վէպը տեղի կ՚ունենայ Լոս–Անճըլըսի, ծայրագոյն Արեւմուտքի մէջ, եւ ոչ թէ առաջին գաղթակայաններուն՝ Միջին Արեւելքի կամ Ֆրանսայի մէջ:

Ծինպաշեան հոյակապ հատուածով մը կը նկարագրէ դերագոյն Սփիւռքի կառոյցը –«Եւ իրօք դուն քեզ կը գտնէիր պարապի մը մէջ որովհետեւ կառոյցը, եթէ կար նման բան, ինքզինք յանկարծ բացակայ կը հռչակէր գործողութեանդ ծիրէն եւ որովհետեւ քեզի նման մտածողներ կը սպասէին առաջին զոհին որպէսզի քննէին հետեւանքը ու ըստ այնմ առնէին շարժելու որոշումը... բայց զոհեր չկային երբեք որովհետեւ ճակատում չկար» (էջ 86–87)(4). եւ կամ՝ «... հոս հրապարակներ չկային քանի հրապարակը կը նշանակէր վերադարձ մը դէպի համայնքը»(էջ 11): Քանի մը տողով, այսպէս, Սփիւռքի անկերպարանք, անկառոյց ու անկեդրոն ըլլալը կը պարզուի, ուր խաղին օրէնքները արդէն իսկ փոխուած են:

բ) Փոխանցման Անջատումը եւ Օրինակներու Պակասը

Առանց հայրականութեան, փոխանցումի ընդհատումը տեղի կ՚ունենայ հայր ու որդիի, կտակողի եւ ժառանգորդի միջեւ: Վէպը մեզի կը պարզէ ոչ միայն արժէքներու և բարոյականութեան փոխանցման անջատումը, այլ նաեւ անոնց կերպարանափոխումը: Առանց հայրականութեան, նաեւ կը դադրի օրինակներու փոխանցումը: Ու նոր սերունդը կը մընայ առանց հայրական օրինակներու:

Մենքի սերունդին համար, հողի եւ հայրականութեան կորուստը անմիջական էր. իսկ Ծինպաշեանի և չորրորդ սերունդին մօտ, կորուստի յիշողութիւնը միայն կայ: Անոնք ականատես չէին եղած պապենական կորուստին: Միայն լսած էին, եւ առայժմ կ՚ապրէին անոր հետեւանքները: Մեր առաջին մէջբերած հատուածը շարունակելով, պատկերը կը պարզուի – «... եւ ճակատում չկար որովհետեւ օր մը, ամէնէն իմաստուն նահապետներու խորհուրդը հրապարակ հաներ ու ad nauseum ծախեր էր այն համոզումը թէ մեր գիտցած ձեւը, մեր սիստեմը, կարճ ասած լաւագոյնն էր որ կար, եւ թէ ան որ փորձէր որեւէ կերպ աղաւաղել զայն մեղանչած պիտի ըլլար քաղաքավարութեան ու հասարակաց ողջախոհութեան, դեռ չհաշուած՝ Քառասուն Կոյսերուն, Քաջն Մեծայլօ Վարդանին ու անոնց քըսաներորդ դարու յայտնութեանց դէմ»(էջ 87): Հոս Քաջն Վարդանին շնորհուած ածականէն արդէն կը յատկանայ արհամարհանքը հին օրինակներուն հանդէպ: Անոնք արդէն սփիւռքի մէջ այլեւս կարող չեն իրենց դերը կատարելու:

Հոս կը պարզուի թէ ինչպէս հայրականութեան չիջումին հետ տեղի ունեցած է պապենական առասպելներուն եւ բարոյական արժէքներուն արժեզրկումը: Քաջն Վարդանը, Քառասուն Կոյսերը եւ իրենց կրօնական ու հայրենասիրական հերոսութիւնները ծիծաղի նիւթ կը դառնան, եւ իրենց անզօրութիւնը, ամլութիւնը, ի յայտ կը բերեն: Հատուածին խորագիրը՝ «Քաջն Վարդան, դուռը հոն է» կը յըստակացնէ ազգային հերոսին տեղը՝ ազգային հաւաքականութեան մէջ: Քաջն Վարդանը այլեւս մեր մէջ տեղ չունի. իր տեղը դուռին միւս կողմն է, աքսորն է: Հողին կորուստին հետ, նաեւ կը կորսուին հողէն սերած հերոսները:

գ) Օտարութեան Զգացումը Հայր եւ Որդիի Միջեւ

Իբր հետեւանք փոխանցման անջատումին, հայրական օրինակներու պակասին, օտարութեան զգացումը կը դառնայ հօր եւ որդիի միջեւ ու կը հասնի իր ամբողջութեան՝ Ծինպաշեանի սերունդով: Վէպին երկու հիմնական դերակատարները եւ իրենց հայրերը բացարձակ օտարականներ են: Պատմողն ու իր մտերիմ գործընկերը՝ Երկար Ծորճ, ոչ մէկ մտային կամ հոգեկան յարաբերութիւն ունին իրենց հայրերուն հետ:

Եւ ահա, քանի մը տողով կը պարզուի Երկար Ծորճին եւ իր հօր միջեւ եղած յարաբերութեան պատկերը – «Երկար Ծորճ իր հօր մէջ կը տեսնէր այդ գոյութենական ականախտիղ զեռօն որ ըստ երեւոյթին յատկանիշն էր հիմա վաթսունի շուրջ երերացող արեւմտահայ տըղամարդոց: Այս սերունդը չէ՞ր որ... երբեք չգիտցաւ ինչպէս ջերմութիւն մուծել իր սիրոյ չռայլքին մէջ: Մեր հայրերը... պատանդ բռնեցին մեզ եղեռնի յետգրութեան մէջ եւ հիմա օտարականներ են մեզի, եւ մենք իրենց» (էջ 23–24): Կարծէք նոյն բառերը կը գործածուին զորս Շահնուր Նահանջը Առանց Երգին մէջ գործածած էր երբ ան կը քննադատէր իր պապերը, իր հօր սերունդը, ուր անոնք «չեն կրցեր մեզ այն մեծ սէրը տալ»: Կը տեսնենք նոյն տագնապին թելը, փոխանցման անջատումը, որբութեան զգացումը, որ սկսած էր սփիւռքահայ առաջին սերունդով եւ այժմ կը դրսեւորուէր չորրորդ սերունդով: Անջատումով ոչ մէկ բան կը փոխանցուի, ոչ իսկ սէր: Եւ հոս է որ տարեց սերունդին ամլութիւնը, ներքինի ըլլալը երեւան կու գայ:

Ծինպաշեան կը շարունակէ, մեզի տալով Երկար Ծորճին եւ իր հօր միջեւ եղած օտարութիւնը եւ սիրոյ պակասը: Անոնց տունը երկյարկանի էր, եւ Ծինպաշեան վարպետօրէն կը նկարագրէ տան վեր – վար ըլլալը, փոխանցելու համար Ծորճին եւ հօր միջեւ եղած օտարութիւնը – «Ծորճ վերէն կը դիտէր իր հայրը որովհետեւ վարը տեղ չկար, որովհետեւ անցեալի էջերուն մէջ չօշափելի ոչինչ կար որ ուժ հայթայթէր մտերմութեան խիթին: ...Հայր ու տղայ զուսպ ու կրթեալ կը խօսէին... միշտ զգոյշ, որովհետեւ առանձնութեան մէջ կը սարսռային իրարու աչքերէն սէր կարդալու վտանգէն» (էջ 23–24): Շատ ուժեղ խօսքեր են, որ աւելորդ փաստարկութեան չեն կարօտիր որպէսզի հասու ըլլանք սփիւռքահայ սերունդներու միջեւ եղած սարսափին, սիրոյ պակասին, պարապին:

դ) Որբութեան Զգացումը

Չորրորդ սերունդի դերակատարները, առանց հայրականութեան, բնականաբար իրենք զիրենք որբ կը զգային: Արխիւ Հասնումի մէջ կը գտնենք լման գլուխ մը որ կը կոչուի «այլ որբեր»: Որբութեան զգացումը կը դրսեւորուի Կիրակի գիշերեան տրամադրութեան մէջ (Sunday night blues) – «Պնդի՛ որ Կիրակի գիշերները շրջապատուած ըլլաս քեզի հաւատացող մարդոցմով...: Որովհետեւ իւրաքանչիւր Կիրակի գիշեր վերայցելում մըն է մեր էական սարսափներուն...: Եւ որովհետեւ որբեր ենք ամէնքս, վերջին հաշուով: Եւ որովհետեւ ուրիշ ոչինչ կայ բացի ուրիշ որբերէ, որոնց հետ ու որոնց ընդմէջէն, հակառակ որոնց ու որոնց դաւակցութեամբը, մենք մեր քէֆը տեղը պիտի սեպէինք՝ սարսափին դէմ յանդիման» (էջ 127):

Ո՛չ միայն այս հատուածին մէջն է որ կը պարզուին որբութեան զգացումները, այլ ամբողջ վէպին տարածքին: Պատմողը, անկողնին մէջ նստած, կ՚երեւակայէ սիրուհիին՝ Անահիտին հետ, որ քովը քնացած է: Անահիտ իր բազմաթիւ սիրուհիներէն գլխաւորն է: Ու անոր ակնարկելով, ան կ՚ըսէ – «եւ ես կարօտնալով զինք, չօշափելիի առանցքին ճի՛շդ մէջտեղը զգալով որբի մը պէս» (էջ 38): Նոյնիսկ իր մտերիմ ընկերուհիին՝ Անահիտին ներկայութեան, անոր տաք շունչին տակ, կայ որբութեան զգացումը, հետը չկարենալ զուգորդուիլը, կապուիլը, յարելը: Վէպի տարածքին, միշտ ու միշտ, կը կրկնուի այս միեւնոյն զգացումը, ըլլայ ան իր սիրուհիներուն ներկայութեան կամ ինքն իր խոհերուն մէջ: Որբութեան զգացում մը՝ որմէ նոյնիսկ կարելի չէ ձերբազատիլ կին կամ վայր փոխելով:

ե) Ամլութիւն

Սփիւռքահայ սերունդներուն մօտ, առաջին օրէն իսկ, կը կարդանք ամլութեան գաղափարին մասին: Երբ Շահնուր Նահանջը Առանց Երգին մէջ «ներքիններ» կը կոչէ մեր բոլոր պապերը, ամլութեան գաղափարն է որ կ՚ուզէ մեզի փոխանցել: Այս նոյն ամլութեան հետքերն ու հետեւանքները կը պարզուին Արխիւ Հասնումին մէջ:

Որպէսզի պատանին կարենար հասուննալ ու դառնար տղամարդ, հօր օրինակներու պէտք ունէր: Բայց ինչպէս տեսանք, հայրականութեան չիջումով, փոխանցման ընդհատում մը տեղի կ՚ունենայ: Առանց հօր օրինակներու, աճող երախան հոգեպէս երբեք չի կրնար պատանեկութենէն դէպի չափահասութեան անցքը կատարել: Պատանիին սեռականութիւնը երբեք իր բնականոն աճը չի բոլորեր, չամբողջանար: Սփիւռքահայ հայրերը, չկարենալով իրենց զաւակներուն առնականութեան եւ այրութեան օրինակներ ըլլալ, սէր փոխանցելու տեղ, անուղղակի կերպով, իրենց ամլութիւնը կը փոխանցեն: Իբր հետեւանք, սփիւռքահայ պատանին իր սեռականութեամբ կը մնայ թերաճ, անկարող՝ կատարումի հասնելու: Կրկին վերադառնանք Արխիւ Հասնումին եւ մատնանշենք օրինակներով այր դերակատարներուն թերաճ սեռականութիւնը: Իրենց սեռային յարաբերութիւնները երբեք սեռային եւ հոգեկան կատարումի չեն հասնիր: Առանց սեռային կատարումի կամ կատարելագործութեան, ծննդագործութիւն եւ բեղնաւորում տեղի չունենար: Սիրաբանում, առանց բեղնաւորման, կը դառնայ փորձառական, եւ փնտռտուքի, փոխումի արարք: Առանց բեղնաւորման, որոշապէս կ՚ունենանք ամլութիւն:

Վէպին երկու հիմնական դերակատարներուն ունեցած սեռային յարաբերութիւնները երբեք կատարումի եւ կլանումի չեն հասնիր: Ծորճ, «որոշ շրջանակներու մօտ ճանչցուած որպէս Երկար Ծորճ, իր հասակին շնորհիւ (բայց իրականու–

Fonds A.R.A.M

ծեան մէջ իր մեծղի վարոցին բերումով...)» (էջ 19), չափիկի նման կին կը փոխէ, բայց դժուարութիւն կ'ունենայ իրենց հետ մտերմանալու, իր յարաբերութիւնները կատարումի հասցնելու։ «Միայն հազուադէպօրէն կ'արտօնէր որ... կին մը... մասնակցէր իրեն նըրբազգած ապրումին մէջ, եւ նման պարագաներու Ծորճ ապերասանօրէն վըրայ կու տար իր հաւասարակշռութիւնը՝ չգիտնալով ինչպէս վերաբերիլ սաստկաշունչ յոյզի հրաւէրին հետ, անպատրաստ ըլլալով իր գաղտնի տարածքները այլ էակի մը հետ / առաջ բացայայտելու կարելիութիւններուն» (էջ 22–23)։ Բայց ինչպէս կ'իմանանք, «Ծորճ, իրականութեան մէջ, կը սոսկար կիներէն... որովհետեւ կը սոսկար կնոջ մը հետ միթային անտառը մտնելէն կարճլիկ պահ մը ետք ձեռնթափ զգալու վտանգէն։ ...Ինչո՞ւ էր որ իւրաքանչիւր սէր դատապարտուած էր ինքն իր անհեթեթութիւնը դառնալու այդ ընտանի արդիւնքին, ահա այս արմատական խնդիրն էր զոր ապշեցուցիչ եւ նոյնքան տխուր կը գտնէր Ծորճ։ Ընթացքին, կը մնար սիրահարիլ» (էջ 142–144)։

Ահա առեղծուած մը՝ սիրաբանութիւն առանց կատարումի։ Հանելուկ մըն էր նոյնիսկ Ծորճին համար, թէ ինչո՞ւ չէր կրնար իր յարաբերութիւնները, սիրաբանութեան ընդմէջէն, կատարումի եւ կատարելագործութեան հասցնել։ Կ'ուզէր, բայց անկարող էր։ Ահա ձեզի հոգեբանական ամլութիւնը Ծորճին եւ իր սերունդին։ Թէեւ Ծորճ կը ցանկայ Թալինը իբր կին ձեռք ձգել, բայց անկարող է։ Կարծէք ըլլար հոն հոգեբանական պատ մը որ կարելի չէր ճեղքել։ Եւ «Թալին կ'ըսէ թէ ալ յոգնած է պայքարելէն... կ'ըսէ թէ սնամէջ կը զգայ, իր համակ աւիշը ցարդ փոխանցած ըլլալով Ծորճի անյագուրդ պէտքերուն... իր ողջ կենսուժը՝ որպէսզի Ծորճ սրտոտ ըլլար ճզմելու կոտտանքը, որպէսզի ներէր ինքզինք ու թերեւս հասնէր ամբողջական զգալու հաւատալիութեան մը, զգաստ ազատ՝ անցեալի ճանկերէն» (էջ 188)։

Կը կարդանք յուզիչ փորձը՝ ազատելու ժառանգուած ամլութենէն, ճանկերէն, բայց կարծէք լուծ մը ըլլար ըսփիւռքահայ տղամարդուն վիզը, ամլութիւն մը որ իրեն թոյլ չէր տար իր բաղձացած ուղին բռնելու։ Հոս, միայն սփիւռքահայ տղամարդն է որ ամուլ է եւ ոչ թէ կինը։ Սփիւռքահայ կինը պատրաստ է կլանուելու, կատարումի հասցնելու յարաբերութիւնները, բայց ափսո՜ս, այրն է որ անկարող է հաղորդակցելու։

Նոյնն է պարագան պատմող դէմքին։ Երկու երեք կնոջ հետ միաժամանակ կը յարաբերի։ Կայ գլխաւոր սիրուհին՝ Անահիտը, եւ իր կողքին կան Կասիան ու Նորան, որ Շեշտ ամսագրի հրատարակիչին կինն է։ Պատմողը, Երկար Ծորճին նման, իր յարաբերութիւններուն մէջ կը հասնի կէտի մը ուրկէ ետք կ'ընկրկի, կը նահանջէ։ Նախ, Անահիտին հետ, եւ ապա Նորային հետ այդ անճեղքելի կէտին կը հասնի։ Ահա րոպէ մը ուր պատմող դէմքին ու Անահիտին յարաբերութիւնը անելի առջեւ կը գտնուի –«Ինք գետինը նստած, ես երկարած սոֆային վրայ, մէկ ձեռքովը շոյելով մազերս, միւսովը՝ շրջակայքը վարոցիս, հսկայ բացած իր անդորր հայեացքը որուն մէջ պիտի ուզէր որ պատկանիս բացարձակապէս, մինչ ամուսինը, պատ մը անդին, ննջարանը, տուր–որ–չես–տուեր կը խռայ։ Ընե՞նք։ Հիմա չէ, ոչ, պիտի չներէր խիղճը» (էջ 130–131)։

Բայց ինչո՞ւ խիղճը պիտի չներէր երբ ան՝ Անահիտ, պատրաստ էր զինք բացարձակապէս ընդունելու, կլանելու։ Կրկին յարաբերութիւնը, Ծորճի նման, անկատար կը մնայ։ Ու երբ պատմող դէմքը կարող չէ իր հոգեբանական ամլութիւնը յաղթահարելու՝ Անահիտին հետ սիրաբանելու համար, երեւակայութիւնը կը փոխարինէ իրականութեան։ «Կորսուած առիթներ» խորագրին տակ կը կարդանք հետեւեալը, երբ պատմող դէմքը երկնցած է Անահիտին կողքին – «Ահա թաց, ցուրտ, Դեկտեմբերեան կասկապոյտ աղջամուղջ մը կ'ուրուագծուի երեւակայութեանս, իրականութեան պէս։ Ուր Անահիտ կը հասնի Վօլվօյով, քաղաքային ճիփաւի իր լուսադոյն հանդերձանքով... Ինքը Վօլվոյին յենած, ես ճնշելով մարմինս մարմնին, վարոցս կը ցատքէ, աչքերս կը փակեմ ողջախոհութեան մը կանչէին» (էջ 37)։ Երեւակայական սեռային կատարումի մը տեղի կ'ունենայ փոխարէն իրականին։ Դեպի-

տայրին ամլութիւնը պատճառ կը դառնայ որ սիրաբանելու զանազան նման առիթներ կորսուին։

Պարագան նոյնն է Նորային հետ։ Նորան պատրաստ է կլանուելու, բայց պատմող դէմքը կրկին կը նահանջէ – «Հանդիպման աւարտին, Նորան արդէն տուած է կանաչ լոյսը։ Իսկ ես կը քաշուիմ» (էջ 162)։ Ու կրկին յարաբերութիւնները կը մնան անպտուղ, անկատար։

գ) Սեռային Զառածում (Perversion)

Ինչպէս յիշեցինք, հայրական օրէնքին գլխաւոր դերերէն մէկն էր արգիլել սեռային զառածումը, որպէսզի ազգը բեղնաւորուի, շատնայ։ Սեռային զառածում չի նշանակեր ժխտական արարք մը, այլ պարզապէս ընդունուածէն դուրս, ոչ–աւանդական։ Զառածումը, հայրական օրէնքին տակ, միշտ ընկճուած ու ճնշուած մնացած է։ Օրէնքին կորուստովը դերերու շփոթութիւն մը կը ստեղծուի, մանաւանդ սեռային դերերու ծիրէն ներս։ Վէպին ընթացքին, յատկապէս պատմող դէմքին մօտ, կը տեսնենք միասեռականութեան, այս պարագային՝ արուամոլութեան աճումը։ (Առնական տեսանկիւնէն գրուած ըլլալուն պատճառաւ, վէպը որեւէ ակնարկութիւն չըներ իգական միասեռականութեան մասին)։ Պատմող դէմքը կ'ըսէ – «Ռշտունիի աչքերուն մէջ կը նայիմ հիմա եւ յանկարծ կ'անդրադառնամ թէ ենթադրածէս աւելի գրաւիչ է բուշտը։ Խենեշ բան մը կը զգամ, կը վախնամ ես ինծմէ...» (էջ 157)։ Կարծէք այս արթնցած միասեռական ըղձացումները նորութիւն մը ըլլային պատմող դէմքին համար։ Զգացումներ, որոնք իր մէջ վախ մը կը յառաջացնեն, քանի անոնք նոր են, անոնց փորձընկալումը երբեք չէ ունեցած։ Բայց իր գիտակից աշխարհին մէջ, այս զգացումները երբեք սեռային կատարումի, իրագործումի չեն առաջնորդեր։ Կայ անոր մօտ բնականոն եւ աւանդական սեռականութիւն մը, եւ կայ զառածած, մոլորուած սեռականութիւն մը որուն գոհացում կը տրուի գլխաւորապէս երազներու միջոցաւ։ Անոնց կատարումը վերապահուած է իր ենթագիտակիցին, իր երազային աշխարհին։

Լուրջ արուամոլական հակումներն ու սեռային զառածումը երազներու միջոցաւ կը յայտնաբերուին։ Առաջին երազը տեղի կ'ունենայ «այլ որբեր» խորագրին տակ, երբ պատմասանը, իր սիրուհիին՝ Անահիտին գրադարանէն մակագրուած Քամա Սութրայի օրինակ մը կը գտնէ։ Ան կը կասկածի որ Անահիտ ունի ուրիշ սիրեկան մը որ իրեն Քամա Սութրան նուիրած է։ Մտահոգ, կ'ուզէ Անահիտին հարց տալ գրքին եւ մակագրութեան մասին, բայց այդ չըրած, ձեռքերը կը դնէ գլխուն տակ, եւ գորգին վրայ քունի կը յանձնուի։ Ու ահա երազը կը պատմուի, ուր պատմող դէմքին ճնշուած իղձերն ու վախերը կը պարզուին, կը դրսեւորուին – «Երազիս մէջ գեղեցիկ տղամարդ մը խոհանոցէն հաստկեկ պարան մը կը ճարէ, կու գայ ինծի, կը պաչէ ճակտէս ու ամենայն խանդաղատանքով կը կապէ անդամներս. ապա կը բանայ Քամա Սութրան...» կը կարդայ տասներկրորդ գլուխը, «... Կը սկսի մերկանալ ... եւ երբ վարտիքը կը հանէ, չափահաս կլիրի մը փոխարէն ի յայտ կու գայ մանուկի մը պլլօն, հազիւ կէս–մատնաչափ... կը կանչէ Անահիտին որ ննջարանն է...։ Երիտասարդը... կ'առնէ գիրքը եւ կը սկսի փաթթել զայն, եւ մի քանի ճկուն շարժումներով լաթակազմ հատորը կը վերածէ կոկիկ ու դիւրաթեք գալարակի մը... կը բանայ բերանս եւ գալարակը թիզ առ թիզ վար կը խրէ կոկորդէս։ Եւ ահա Անահիտ, իբրեւ թէ ամօթխած, կը յայտնուի դրան սեմին, կուսօրէն տկլոր եւ ձեռքերովը պուցին եռանկիւնը ծածկած, այլաշխարհեան թռչնակներ թառած ուսերուն, զարմանազան սողուններ ներս ու դուրս երթեւեկելով ականջներէն ու ռոյ ծակէն... ապա ծունկի կու գայ տղուն առջեւ, բերնովը կը փրձնէ պլիկն ու փոխարէնը կը տեղադրէ իր սրբանի բնակիչներէն մէկը՝ անանուն–մուգ, խեռ ու կպչուն օձ մը քառակուսի ակնոցներով» (էջ 135–136)։

Այս երազին զառածուած սեռային տեսարանները եւ խորհրդանշական իմաստները բազմաթիւ են, բայց պիտի ուզէի հոս ծանրանալ միայն գլխաւոր կէտերուն վրայ։ Նախ, իր մրցակիցին՝ Անահիտին կարծեալ միւս սիրեկանին հետ ընդդիմութիւն մը, ճակատում մը տեղի կ'ունենայ։ Պատմողին մրցակիցը գեղեցիկ երիտասարդ մըն է, որ մանուկի առնանդամ ունի։ Քանի որ այս գեղեցիկ տղամարդուն սեռային անդամը մատղաշ մնացած է, ան Քամա Սութրան կը գործածէ իբր փոխադիր։ Գեղեցիկ երիտասարդը, ոլորուած գրքով, կը սիրաբանի պատմող դէմքին հետ, մէջը կը մտնէ, գիրքը թիզ առ թիզ անոր կոկորդէն վար խրելով։ Հոս յատկանշականը այն է որ պատմող դէմքը, իր մրցակիցին հետ ունեցած յարաբերութեան մէջ, կրաւորական, իգականացած դերը կը վերցնէ։ Պարաններով կապուած, ան ենթակայ կ'ըլլայ տղամարդուն քմահաճոյքներուն։ Սիրաբանութենէն ետք, Անահիտ կը փոխարինէ անոր թերաճ առնանդամը գալարուն օձով մը։ Եւ ահա գեղեցիկ երիտասարդը կ'ամբողջացնէ իր անցումի ծէսը։ Ան պատանի վիճակէն կ'անցնի հասուն տղամարդու ծիրը։ Կը հասուննայ։ Երիտասարդը սիրաբանութեամբ կը հասնի կատարումի, մինչ պատմող դէմքը կը մնայ տհաս, կրաւորական։ Ինչպէս իր իրական կեանքին մէջ, նոյնպէս իր երազին պարագային չի յաջողիր սեռային կատարումի հասնիլ։ Չի յաջողիր հասնումը կատարել, հասուննալ։

Երկրորդ երազը տեղի կ'ունենայ մէկ էջնոց հատուածի մը մէջ, «կախ» խորագրով – «Երազիս մէջ Կարօ Ռշտունի, մօրէ մերկ եւ Քալաշնիքօֆ գնդացիր մը պարզած, կը կոխէ տունս եւ կը պնդէ սպաննել զիս, կը քաշէ զիս ննջարանս բայց դուռը կղպելէն ետք... հաշիշի փաթթոց մը կը խնդրէ։ Կը փաթթեմ խոտը եւ կը նստինք անկողնիս, եւ լռութեան մէջ կուշտ ու կուռ ծխելէ ետք կը նկատեմ թէ, դառնալով իր հիմա կանգուն վարոցէն, այլ է Ռշտունիի նպատակը։ Ահա կը սկսի Քալաշնիքօֆին ծայրովը զիստս շոյել, մինչ այդ ազատ ձեռքին մէջ իր տանձերը խաղցնելով» (էջ 172)։ Դարձեալ, երազին մէջ ունեցած զառածած սեռային յարաբերութիւնը իր մրցակիցներէն մէկուն հետ է։ Մինչ առաջին երազին մէջ յարաբերութիւնը իր սեռային կեանքի մրցակիցին հետ էր, այս պարագային գործատեղիի տնօրէնին՝ Ռշտունիին հետն է։ Հոս, Քամա Սութրային տեղ, գնդացիրը կը փոխարինէ առնանդամը։ Առաջին երազին նման, պատմող դէմքը կրաւորական դիրք մը կ'որդեգրէ։ Զոյգ երազները ցոյց կու տան սեռային դերերու խախտումը, շփոթը, փոխարինումը։ Ոչ միայն կը տեսնենք արուամոլութեան եւ միասեռականութեան հակումներ, այլ պատմող դէմքին իգականացումը իր որդեգրած դերերով, կրաւորականութիւնը։ Հայրական օրէնքի կորուստով, Արխիւ Հասնումին կը պատմէ Սփիւռքի մէջ պատահած սեռային դերերու այլափոխումը։

ՀԱՍՈՒՆՈՒԹԵԱՆ ՊԱԿԱՍԸ

Վերադառնանք գրքի խորագրին՝ Արխիւ Հասնումի։ Ըստ Աճառեանի Արմատական Բառարանին, «հասանիլ» կամ «հասանել» բառին արմատը «հասկ»ն է, որ կը նշանակէ «հասուննալ», «յառաջ գալ»։ Ուրեմն գրքին խորագիրը պիտի նշանակէր «արխիւ հասունութեան»։ Բայց եթէ գիրքը մօտէն կարդանք, կը տեսնենք որ աւելի ճիշդ պիտի ըլլար եթէ կոչուէր «Արխիւ Հասնումի Փորձ»։ Կայ հոն փորձը, զանազան դէմքերով, հասուննալու, մեծնալու, եւ տղամարդ դառնալու։ Բայց ամէն մէկ քայլափոխին, վէպին գլխաւոր այր դերակատարները խոչընդոտներու կը հանդիպին, աներեւոյթ հոգեբանական պատերու, զորս ճեղքելը անկարելի կը դառնայ։

Հասուննալու համար, պատանին անցումի ծէսի մը պէտք ունի, անցում՝ պատանեկութենէն դէպի չափահաս տղամարդութիւն։ Բայց այդ անցումը երբեք տեղի չունենար։ Տեղի չունենար քանի որ հայրական օրինակներ չկան պատանին առաջնորդելու։ Սփիւռքի տղամարդիկը հոգեպէս ամուլ են. Շահնուրի բառով՝ «ներքինիներ»։ Անոնք չէին կրցած սէր փոխանցել։ Առանց փոխանցումի, նոր սերունդը, նոյնիսկ երբ ֆիզիքապէս չափահաս դառնայ սեռային ու հոգեբանական մարզէն ներս, թերաճ կը մնար։ Ու բոլորն ալ իրենց յարաբերութիւններուն մէջ կը հասնէին այն կէտին, ուրկէ ետք անկումն էր։ Առանց սեռային հասունութեան, ինչպէս կը տեսնենք, յարաբերութիւնները երբեք կատարումի, կլանումի չեն հասցներ։

Երկրորդ՝ հասուննալու համար նաեւ պէտք է որ անհատը դադրի որբ զգալ։ Պէտք է ան սգայ հայրականութեան մահը։ Միայն սգալով է որ ան կրնայ յաղթահարել կորուստը եւ իր կարգին, չափահաս դառնալ, հայրանալ։ Օրէնքներ դնել։ Արխիւ Հասնումին մէջ երբեք այդ սուգը տեղի չունենար։ Վէպին երիտասարդ տղամարդիկը, Ծորճ եւ պատմասանը, կարող չեն հայրանալու։ Ու կը տեսնենք անդադար տագնապը հասուննալու։ Կարելի չէ ձերբազատիլ այս տագնապէն քանի որ ո՛չ անցումի ծէս կայ եւ ո՛չ ալ սուգը հայրականութեան մահուան։

ՀԵՌԱՑՈՒՄԻ ՈՒ ՎԵՐԱԴԱՐՁԻ ԳԻՏԱԿՑՈՒԹԻՒՆԸ։ ՓՈԽՈՒՄԻ ՏԵՆՉԸ

Կարծէք գերակատարներուն մօտ, մանաւանդ պատմողին մօտ, գոհունակութեան պակաս մը կայ։ Ինչ որ ալ ընէ, ուր որ ալ երթայ, կարելի չըլլար այդ պակասը ամբողջացնել։ Անընդհատ ինքն իրմէ փախուստի մէջ է։ Ինչպէս ան կ'ըսէ – «Գտնելու համար այլուրը ժամանակներս պիտի յանձնէի փախուստի եղանակին» (էջ 12)։ Սփիւռքեան վէպին յատկանշական կէտերէն մէկը կը դառնայ տեղ փոխելը, փնտռտուքը, վերադարձի գիտակցութիւնը։ Իղձ մը կայ, կարօտ մը, որ կարծէք միայն տեղ փոխելով կը գոհացուի։ Կայ փնտռտուք մը վայրին, կորսուածին։ Վէպին սկիզբը կը կարդանք «թէ հեռացումը ամէնէն կարեւոր բանն էր վերադարձին համար» (էջ 13)։ Պատմող դէմքը բազմաթիւ հեռացումներ ու վերադարձներ ունեցած էր։ Այժմ ան կը պատրաստուէր Ատլանտեանը կտրելու, թերթին առընչութեամբ իր հետազօտութիւնները կատարելու։ Բայց երբ վէպին ընթացքին ան կը գիտակցի թէ վայր փոխելով ու կին փոխելով ոչինչ կը փոխուի, եւ կարելի չէ գտնել չիջած հայրականութիւնը իր օրէնքներով, գտնել վայրը իր կորիզով, գտնել օրինակներ ուրկէ ցուցմունքներ պիտի ստանար, հեռացումի եւ վերադարձի հոլովոյթը անիմաստ կը դառնայ, անհեթեթ։ Հոս է որ պատմող դէմքը կը գիտակցի իր որբութեան, մեր բոլոր ըսփիւռքահայերուս որբութեան։ Ու վէպին վերջաւորութեան ան կը գիտակցի թէ անելի մը առջեւ կը գտնուի, լաբիրինթոսի մը մէջ։ Այլեւս հեռացումն ալ անիմաստ է։ Կ'անդրադառնայ իր անել վիճակին, ուղեւորութիւնը սկսելէն ետք։ Հոս է որ պատմող դէմքն ու վիպասանը կը նոյնանան իրենց անել վիճակով։ Պատմող դէմքը չի կրնար իր ուղեւորութիւնը ամբողջացնել, իսկ վիպասանը՝ իր վէպը։ Ու իր վերջին խօսքը, օդակայան գտնուած պահուն կ'ըլլայ – «Կ'ուղղուիմ դէպի անցագիրի քննիչը, կը խառնուիմ ամբոխին և» (էջ 197)։ Նախադասութիւնն իսկ անաւարտ կը մնայ։ Վէպը շաղկապով մը կը կասի, կը դադրի, առանց կէտադրութեան։ Այս կէտին է որ երկուքին տագնապը կը նոյնանայ, կը յայտնաբերուի։ Տագնապը Սփիւռքի։ Որբութեան գիտակցութիւնը, անկախ վայրէն եւ անկախ անձէն, վերադարձի ու մեկնումի անհեթեթութիւնը։

Ու երբ այս երկու կէտերուն գիտակցինք, մենք ալ, իբր Սփիւռքի քաղաքացիներ, կը դառնանք մենք մեր վայրին գերիները։ Բանտարկուած ենք մեր վայրին մէջ։ Բանտարկեալներ, առանց պատի բանտերու մէջ՝ Սփիւռքի մէջ։ Սփիւռք ըլլալ կը նշանակէ ըլլալ «մահպուս» (վէպին վերջաւորութեան կ'իմանանք թէ Երկար Ծորճի ազգանունը Մահպուսեան է։ «Մահպուս», արաբերէն, կը նշանակէ բանտարկեալ)։ Ու հոս է որ կը գիտակցինք «թէ որբեր ենք ամէնքս, եւ չկար ուրիշ բան եթէ ոչ այլ որբեր։ Կը մնար սիրել զիրար, ինչպէս միայն որբերը կրնան» (էջ 189–190)։

ՀՐԱԿ ՎԱՐԺԱՊԵՏԵԱՆ

---

(1) Մենք, Փարիզ, 1931, էջ 41։

(2) Նահանջը Առանց Երգի, Փարիզ, 1929, էջ 140։

(3) Մէջբերումը կու գայ Մեհեան հանդէսի (Պոլիս, 1914) երրորդ թիւին մէջ տպուած Յակոբ Օշականի յօդուածի՝ «Հայաստանեայց Գրականութիւն», էջ 40։

(4) Փակագիծի մէջ տրուած բոլոր նշումները կը յղուին Իշխան Ճինպաշեանի հատորին՝ Արխիւ Հասնումի, Լոս Անճելըս, Գալիֆորնիա, Օգոստոս 1995։

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ
ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 5
DIMANCHE
5 OCTOBRE
1997

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
ԹԻւ 230

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL.: 01.47.70.86.60 FAX : 01.48.00.06.70
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.100 Ֆ. — Վեցամսեայ : 560 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.400 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
1.250 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 5,00 Ֆ.

LE NUMERO : 5,00 F.

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

73րդ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 19.217 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 73e ANNEE — N° 19.217

ՔԱԼԷՅՏՈՍՔՈՓ

արուեստասէրի մը օրագրէն

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

Լոքառնօ, Օգոստոս 16

ԱՐՁԱԿՈՒՐԴԻ ԱՆԿԱՊ ՆՕԹԵՐ

Լոքառնօ: Լճին հիւսիսային կողմը՝ խոր թաղուած փոքր քաղաք՝ շուրջ տասնհինգ հազար բնակիչներով: Ամառը՝ կրկնապատիկը: Հպարտ է իր անունը կրող պատմական դաշնագրով ու համաշխարհային շարժանկարի փառատօնով:

Առաջինը չյարդուեցաւ երբեք, մինչ երկրորդը հաստատ է, ու ամէն տարի Օգոստոսի սկիզբը տեղի կ'ունենայ: 50րդ իր տարեդարձը տօնուեցաւ օրերս վայելչօրէն- Մաճիօրէին այս սուր քիթը նուազ սիրուն է քան իտալական Սթրէզայի եզրը, իր կղզիներով, բայց կանաչ պարտէզներուն մէջ տաքուկ մթնոլորտ մը կը տիրէ: Հանդարտ արձակուրդի վայրն է: Լիճը լազուարթ մակերես մը չունի այս ափին: Եթէ ուշադիր ըլլաք սակայն զբոսանաւերուն ձգած խըղի հետքերուն՝ որոնք փրփրոտ պղպջակներով օղակ-օղակ կու գան երբեմն ճակատդ համբուրելու, կարելի է լողալ. հովտ օդով իսկ ալիքները խելօք կը մնան: Դիմացի բարձրկեկ լեռներուն խոնարհ ամպերն են ճերմըկցուցած գագաթները: Ձիւնապատ կը կարծես: Քաղաքը շրջապատուած է լեռներով: Եւ երբ ամպ գոռայ, ուժով ու երկար կը գոռայ: Շատ ալ անձրեւեց այս տարի: Ա՛յդ էր կ'երեւի շուրջիններուս դժգոհութեան պատճառը:

– «Վերջին անգամն է՝ մէյ մ'ալ չենք գար հոս» լսեցի յաճախ:

Մենք որ տասնեօթը արձակուրդներ անցունք անցուցած այս գիւղաքաղաքը: Ինչո՞ւ գանգատիլ: Արձակուրդը արձակուրդ է: Լաւ օդը կ'ադուորցնէ՝ գէշն ալ կարելի չէ՞ օգտագործել: Կարդալ, լողալ, քալել, թուղթ մրոտել, շարժանկարի փառատօնին հետեւիլ: Ինչ որ ըրի: Պիտի կարենայի՞ աւարտել, յետոյ, Փարիզէն բերած գիրքերուս ընթերցումը: Տեսնել բազմաթիւ ֆիլմեր, մին մասնաւորապէս սրտաշարժ: Աթոմ Եղոյեանի «Երանաւէտ վաղորդայններ»ը:

Գիրքերս դժուար մարսելի էին:

Բոլորովին անհրաժեշտ թուեցան ինծի սակայն ընթերցումէն ետք: Նոր հրատարակութիւններ:

Երկուքը՝ Գաւլ Փոփէրի դարուս յատկանշական դէպքերուն առընչուած, երրորդը՝ մերօրեայ արդի արուեստը բնութագրող, չորրորդը պատմաբան Սթէյնէրի ուսումնասիրութիւնը՝ իշխանութեանց եւ գիտութիւններու միջեւ գրտնուող առանցքին վերաբերեալ, իսկ վերջինը՝ Գրիգոր Պըլտեանի «Սեմեր»ը: Առաջին չորսը բոլոր գրատուներէն կարելի է ապահովել, մինչ վերջինը նախ պէտք էր փնտռել ու գտնել: Որովհետեւ հայերէն գիրք է: Սակաւաթիւ տպաքանակով: Փնտռտուք որ հաճոյք է, քանի կը սրէ հետաքրքրութիւնը: Կարդացի «Սեմեր»ը շատ արագ: Հինգ ժամէն: Առաջին էջերէն իսկ այնպէս թըւեցաւ թէ կարենալ լաւագոյնս ըմբռնելու համար իր նորարար ոճին հըմայնքն ու խորքը, պարտիմ յուզումս չարունակելի դարձնել արագ ընթերցումով: Ցոլնեցուցիչ էր երբեմն, յաճախակի գործածած բարբառային իր տարբերակներով ու ժամանակի հոլովոյթին առէկ ետ-առաջ մզորումով:

Սրտավար խաղ մը որ սակայն իր սըրտայոյզ եղերական բնոյթով հետզհետէ աւելի կը խորացնէր բացուած հոգեկան վէրքերը: Գոյն եւ երաժշտութիւն ալ բերելով արձակի մը, որ տեղ տեղ գմայլելի արեւմտահայերէնի մը կը վերածուէր:

Ցոլքեր՝ Եղիա, Զրաքեան թէ Օշականի բնութագրած մեր գրական անդաստանէն, ստեղծելով ներաշխարհ մը տեսակարար՝ շարունակական հայ գրողին մօտ դարուս երկայնքին:

Վէրքեր, որ կ'ըսեմ՝ Մեծ Եղեռնէն ճողոպրած իր հերոսուհիներուն կը վերաբերին: Բայց մեր ալ վէրքերն էին անոնք: Ձայնը ներքին՝ յաճախ Սփիւռքահայուն ձայնն է: Վիրաւորեալ:

Բոլոր անոնց որոնք սեմեր են կոխկըռտած: Ցօշոտուած: Հոս ու հոն: Այսուր գիրք՝ գեղեցիկ դասականներուն կողքին:

Լոքառնօ, Օգոստոս 18

ՆԱՐԻՆԷ ՍԻՄՈՆԵԱՆԻ ԱՆՁԻՋՈՂ ԱՐՈՒԵՍՏԸ

Լսեցէ՛ք այս ձայնապնակը:

Պայծառ, խորունկ, գունագեղ մեկնաբանութիւն մը որ հաւատք նաեւ կ'ներթադրէ: Պախի երգէոնի գործերն են խնդրոյ առարկայ իր այս վերջին խըտացեալ ձայնապնակին ամբողջ տեւողութեան, տրուած՝ վերին իմացական ու զգացական պարփակումով:

Ցանկը գործերուն ընտրուած, կ'ընդգրկէ երգահանին ամենածանօթներէն մէկ քանին: Նաեւ նուազ ծանօթներ: Բոլորն ալ սակայն խոր յուզումով առլցեալ: Ըլլան անոնք կրօնական շունչով, թէ մեղեդիական այլ ստեղծագործութիւններ: Միշտ հոգեկան թռիչքով մը գեղուն:

Ցայտնի է թէ Նարինէ Սիմոնեանի համար որեւէ գաղտնիք չունի Պախի երգէոնի ընդհանուր երգացանկը, այնքան հարազատօրէն մեկնաբանուած են տարբեր շրջաններու երկերը, պահանջուած խիրայատուկ մթնոլորտ ստեղծելով:

Գործեր որոնց մեկնաբանութիւնները չեն գիտեր բաւարարուիլ արհեստավարժին աճպարարութեամբն միայն: Հարկ է տալ զանոնք գոյութենական անսահման ապրումով: Ա՛յդ է որ յաջողած է զգացնել մեզի Նարինէ Սիմոնեանի անվիջող արուեստը զուսպ եւ եթերային միանգամայն: Ապահովելով կատարեալ երաժշտական խնջոյք մը ամբողջովին Պախի նուիրուած, խորհրդաւոր իր պարզութեան մէջ:

Աշխարհահռչակ երիտասարդ մեր երգէոնահարուհին է ան որ իր անխոնջ ջանքերով հասած ըլլալ կը թուի մեծերու յատուկ ամպիոնին:

Փարիզ, Օգոստոս 24

ԱԹՈՄ ԵՂՈՅԵԱՆԻ ՆՈՐ ՀՈՐԻԶՈՆՆԵՐԸ

Յաճախ պարգեւատրուած է Եղոյեան իր մարդասէր ժապաւէններով Լոքառնոյի համաշխարհային փառատօնին:

Սիրուած ու յարգուած ալ է՛ նաեւ, թէ ժողովուրդէն, եւ, ցանցառ երեւոյթ, վարանամիտ քննադատական կողմէն: Այս տարի ներկայ չէր. ղրկած էր սակայն իր վերջին ֆիլմը: «Երանաւէտ վաղորդայնները»:

Ցուսալից անուն որ սակայն հազիւ կ'արդարանայ՝ դուցէ ժապաւէնին վերջաւորութեան մօտ:

Քանի նիւթ ունի մեր ապրած կեանքին նեխիչ մթնոլորտը: Պատմութիւնն է փոքրաթիւ համայնքի մը, որ երթեւեկի եղերական արկածի մը ընթացքին կորսնցուցած է գրեթէ իր երիտասարդ սերունդին բոլոր տղաքը: Պատահարը համայնքային առօրեային կշռոյթը խանգարած է իր մահուան տեսիլքով: Ու դատապարտած՝ ժողովուրդը ապրելու յանկարծաթափ անորոշ կացութիւն մը: Երբ արկածին պատասխանատուութիւններն ալ առարկայօրէն բոլորովին չեն լուսաբանուած:

Կը հասնի փաստաբանը որ կու գայ օգտագործել կացութիւնը: Իր իսկ ներքին հոգեկան վրդովումը փոխադրելով ապրուած կացութեան սահմաններուն ներքեւ. գտնուելով զուգահեռ նմանօրինակ տագնապի մը մէջ: Կորսնցուցած է կապը ինք եւս իր աղջկան հետ, թափառական, թմրեցուցիչներով մոլորեալ, որ հեռու կ'ապրի: Դժոխային կացութիւն իրեն համար, պատասխանատուութեան հզօր զգացումի մը ենթակայ:

Ուրկէ կողմնակալ իր միջամտութիւնները հասարակութեան մօտ: Վարմունքն իր, միայն ու միայն անհասկացողութիւն ու ուժգնութիւն կը սրսկէ, յառաջացնելով պառակտում:

Աթոմ Եղոյեան վարպետօրէն կը ջանայ մեզի ներկայացնել իր արուեստով կեանքին ամէնէն սատանիկ երեւոյթները, զանոնք հաւասարապէս ցոյց տալով իրրեւ տխր կարելիութիւններ: Անողոք պատահարներու նմոյշներ, որոնցմէ հարկ է ձերբազատիլ եթէ կ'ուզենք տոկալ ամէն կարգի դժբախտութեանց:

Երեւակայել նոյնիսկ զանոնք, հասկնալ ու ըմբռնելու համար իրականին մէջ մեր արհաւիրքին բուն ակերը: Դիւթական շունչ մը կը ծածանի ընթացքին:

Հեռու գիւրագարձ թեթեւակի ֆիլմերէն, կայտառ ոճով տրուած գեղեցիկ նոր ժապաւէն մը եւս:

Տեսանք զայն շուրջ տասը հազար շարժանկարի սիրահարներու ընկերակցութեամբ Լոքառնոյի բացօթեայ կեդրոնական հրապարակին վրայ:

Բացառաբար այդ գիշեր անձրեւ չտեղաց:

Երբ Փարիզ հասնի, վերատեսնել փոքր սրահի մը մտերմութեան մէջ Աթոմ Եղոյեանի նոր հորիզոններ թեքել տուող վրդովիչ իր այս նոր գործը: Գնահատուած Գաննի փառատօնին արժանանալով դատական կազմի մրցանակին: Ազդեցիկ ճնշիչ խաղարկութիւն:

Փարիզ, Սեպտեմբեր 21
Թէաթր տէ Շան զ'էլիզէ

ՊՈՌՈՑԻՆ ՔՈՌԵԱԿԸ

Կիրակի առաւօտ: Կանուխ պէտք է տեղւոյն վրայ հասնիլ, երկար չսպասելու համար տոմսակ գնելու արարողութեան: Կարելի չէ առաջուց ապահովել: Իրաւ երաժշտասէրներով է որ կը լեցուի սրահը այդ ժամուն: Օ՛հ, հինգ ալ հայեր: Գիտեմ թէ վեցերորդը բեմին վրայ պիտի ըլլայ: Եղանակին առաջին համերգն էր: Փառահեղ: Ցայտագիրը ծանր թուեցաւ ինծի երբ սրահ մտայ: Շոսթաքովիչի երկրորդ եւ երրորդ քառեակները միայն: Երեք ամիսներէ ի վեր, առաջին ջութակի դերը վստահուած է Ռուբէն Ահարոնեանի:

Մեծապէս ուրախալի: Ցիսուն տարուայս անուանի քառեակին կը ներմուծուի աշխոյժ նոր ուժ, առանց անոր միատարր հնչականութեան դոյգն չափով արգելք ըլլալու:

Ունեցանք տաք ապացոյցը այս առաւօտ:

Հակառակ անոր որ Շոսթաքովիչի այս երկու սկզբնական շրջանի քառեակներուն մէջ ունէր Ահարոնեան յաճախ մենակատարի բաժիններ:

Անսպասելի ապացոյցը ցուցաբերեցան. քառեակի երեք անդամներուն բրած ճշգրիտ ընտրութեան:

Աննկուն արհեստավարժութիւնը՝ միանալով երաժշտական յուզական իր դըրոշմին տուաւ հիանալի արդիւնք, քանի մենակատարը գիտցաւ ընդլուծուիլ նաեւ Պոռոտին քառեակի երազային հնչականութեան ոլորտներուն մէջ: Մեղք որ չձայնագրուեցաւ այս անկրկնելի համերգը: Ցոտնկայս ծափահարութեան արժանի՝ երբ քառեակը իբր կրկնութիւն «էլէժի» մըն ալ հրամցուց՝ դարձեալ Շոսթաքովիչէ: Երբ այսպէս կը մեկնաբանուի քսաներորդ դարու լաւագոյն երգահաններէն մին, ստեղծագործ վառ երեւակայութեան տէր, մերթ ընդ մերթ սրամիտ, եղերական թէ մեղեդիական խըռովիչ շունչով, կը հասնի դասական կատարներու: Մարդկային սիրոյ ու տառապանքի բուռն արտայայտութեամբ, որոնք տրուեցան անսպակ տաղանդով մը գեղուն:

Այո՛, փառահեղ նուագ՝ վերակենդանացնող համերգ:

Փարիզ, Սեպտեմբեր 24

ՄԱՐԻՆ

Պոլիս: Տասնամեայ հասակիս երբ հետաքրքիր տիկիններ հարց կու տային նըւագէն ետք՝ «դաշնակահա՞ր պիտի ըլլաս»՝ մտահոգ, «չեմ գիտեր» կը պատասխանէի խեղդուկ ձայնով: Իսկ ներքնապէս՝ «կ'ըլլայի՝ եթէ ունենայի Մարիին մատները» կը խորհէի: Օրինակելի մեծ ընկերուհիս էր ա՛ն որ հիանալիօրէն կը պատկերացնէր ինծի համար ստեղնաշարի արուեստին կարելիութիւնները:

Արձակուրդէ վերադարձ՝ լրագրի սիւնակներէն կ'իմանամ որ ոչ եւս է: Արկածահար:

Ազնիւ սրտի տէր, կարող ուսուցչուհի, Մարի Իւսթատ ունէր հեզասահ նըւագ, հաղորդիչ դրոշմով: Իր որդեգրած մեկնաբանութեամբ, մեղեդին նախադասելու իւրայատուկ կերպով, կը պարտադրէր եռանդուն նուագ մը պարզօրէն առանց պճնանքի: Այսօր պիտի յիշենք զինքը: Իսկ վա՞ղը: Զկան իրմէ ձայնապնակներ: Տխուր լուրը ձեւով մը յիշեցուց նաեւ ինծի թէ նմանօրինակ ուրիշ կորուստներ ունինք, գրեթէ մոռցուած՝ հայ դեղարուեստի անդաստանէն ներս:

Հատ մը նշանակալից՝ արժանի լըջօրէն յիշուելու օրերս, որպէսզի մոռացումի չենթարկուի իր որակաւոր վաստակը հայ երաժշտութեան: Կորսնցուցինք զինքը երեսուն տարիներ առաջ: Անունն էր Գոհարիկ Ղազարոսեան: Երիտասարդուհինով՝ հմուտ, խոնարհ, փորձառու, խանդավառ երաժիշտ հոգի մը:

Fonds A.R.A.M

ՆԿԱՐԻՉԸ՝ ՈՐ ԿԸ ՍԻՐԷՐ ՄԱՐԴԸ, ՔԱՂԱՔԸ ԵՒ ՄԵՔԵՆԱՆ

Բոլոր փորձէչ պիտակաւորումներէն անդին, Ֆերնան Լէժէի (1881–1955) վարքը ինքզինք կը պարտադրէ 20–րդ դարու արուեստին մէջ՝ գլխաւորաբար իր կերպառական յատկանիշներուն եւ նորաբար բնոյթին համար: Կուռ կառոյցով ուժգին գործեր, որոնք կոթողային ներկայութիւն մը ունին, նոյնիսկ երբ փոքր չափերով իրագործուած են: Վառ գոյները, տարածուն ձեւերը եւ ձեւաչերտերը, միաերանգ լայն մակերեսները, ուռուցիկ ծաւալները, գիծերուն եւ համադրումներուն անմիջականութիւնը, անսասան ներկայութիւն մը կու տան իր երկերուն: Լէժէ մեր դարու այն վարպետներէն է, որուն երկնումին մէջ կերպարայինն ու վերացականը իրարու հետ այնքան բնական կերպով կը գոյակցին, որովհետեւ ինք կերպառական ներդաշնակ յարաբերումներ կը ստեղծէ մեկնելով միաժամանակ թէ՛ վերացականէն եւ թէ՛ շօշափելի իրականութենէն:

Լէժէ կառուցանող նկարիչ մըն է եւ, եթէ կայ արուեստագէտ մը, որ իր ըմբռումին հասցուցած ըլլայ Փօլ Սեզանի երկրաչափական ձեւերու եւ ծաւալներու յղացքը, այն ալ ինքն է: Սեզան մասամբ իրագործած էր իր գաղափարները եւ, անոր գիտակից, ինքզինք նկատի ունեցած էր միայն որպէս ուղեցոյց մը, վստահ ըլլալով թէ իրմէ ետք այլ սերունդ մը պիտի զարգացնէր զանոնք, ընդլայնէր եւ դէպի ուրիշ հորիզոններու տանէր: Քանի մը երիտասարդներու վիճակուեցաւ այս առաքելութիւնը, որոնցմով կազմըւեցաւ խորանարդապաշտ շարժումը:

Եթէ Ժորժ Պրաք եւ Փապլօ Փիքասօ հիմը դրին խորանարդապաշտութեան, Լէժէ գայն առաջին որդեգրողներէն կը հանդիսանայ, չուտով շարժման գըլխաւոր չորս ներկայացուցիչներէն մին դառնալով՝ Պրաքի, Փիքասոյի եւ Խուան Կրիի կողքին: Ուրեմն, ինք «դուրս»էն եկող մըն է դէպի խորանարդապաշտութիւն, որուն իր ընկալումը, իր աշխատանքին բնական ընթացակարգէն չի ծնիր: Սակայն, իր յղացողական կարողութեան բերմամբ, Լէժէ պարզ հետեւորդ մը չի դառնար եւ կնիքը զոր կը դրոշմէ խորանարդապաշտ նկարչութեան, գերազանցօրէն իւրայատուկ է, որպէս համահաւասար նուաճում մը՝ Պրաքի եւ Փիքասոյի:

***

Լէժէ իր ծննդավայր Նորմանտիէն Փարիզ կ'անցնի 1900–ին, երբ տասնըինը տարեկան է: Նախապէս, Արժանթանի մէջ, ուր ծնած էր, իր ուսումը առած էր տեղւոյն գոլէճը, ապա՝ Թէնչպրէյի կրօնական վարժարանը, անկէ ետք հետեւելով ճարտարապետական դասընթացքներու, Գան: Երբ Փարիզ կու գայ, իր նպատակը ճարտարապետական իր կազմաւորման կատարելագործումն է ու կ'աշխատի, որպէս գծող, ճարտարապետի մը մօտ: Սակայն, եռուն քաղաքին, յատկապէս անոր գեղարուեստական մթնոլորտին իր վրայ գործած զօրաւոր ազդեցութեան տակ, կ'եզրակացնէ թէ նըկարչութիւնն է որուն պէտք է նուիրուի: Այսպէս, 1903–էն սկսեալ, արուեստանոց մը կը բաժնէ իր մանկութեան բարեկամին, Անտրէ Մառի հետ, նոյն ատեն շարունակելով ճարտարապետական գծագրողի եւ լուսանկարներ սրբագրողի աշխատանքները, նիւթականի պատճառով:

Այս շրջանին, Լէժէ կ'ընդունուի Փարիզի Յարդարական Արուեստներու Վարժարանը, մինչ կը մերժուի Գեղարուեստից Վարժարանէն: Սակայն, նկարչական դասընթացքներու կը հետեւի նախ տպաւորապաշտութեան կատաղի թըշնամի՝ կանոնապաշտ Ժան Լէոն Ժերոմի ապա, այլ ուսուցիչի մը, Կապրիէլ Ֆերրիէի մօտ եւ կը յաճախէ ազատէմի Ժիւլիէնը: Այսպէս, իր գեղարուեստական առաջին պատրաստութիւնը այլազան բընոյթ կ'ունենայ: Սակայն Լէժէ կը կատարէ արագ զտում մը, քանի որ 1904–1905–ի գործերը (ինչպէս «Ինքնանկար»ը, «Մօրս պարտէզը»ն եւ իր ընտանեկան պարագաներէն ծերունիի մը դիմանկարը) ցոյց կու տան թէ ինք ընտրած է տպաւորապաշտ եւ յետ–տպաւորապաշտ ուղղութիւնները, անջատ վրձնահարուածներու եւ գունապաշտութեան կիրարկումով:

Բայց, շատ չանցած, տեղի կ'ունենայ 1907–ի ցնցումը, որու բովէն կ'անցնին յառաջապահ երիտասարդ այն նկարիչները, որոնք պիտի կազմեն խորանարդապաշտ շարժումը, կամ այդ ուղղութեամբ գործեն: Այս ցնցումը կը յառաջանայ Սեզանի նուիրուած յետմահայեացքէն: Յատկապէս Լէժէի պարագային, իր ճարտարապետական պատրաստութիւնը նկատի առած, Սեզանի անմիջական ազդեցութիւնը կը դառնայ տեւական: Անրի Մաթիսի, Փիքասոյի եւ այլոց նման, Սեզանի հսկայական դերին անդրադառնալով, Լէժէ աւելի ուշ կը գրէ. «Սէզան՝ մեր բոլորին վարպետը... Մեր բոլոր արդիապաշտներուն: Երբեմն ես ինծի հարց կու տամ թէ առանց իրեն ի՞նչ եղած պիտի ըլլար ներկայ նկարչութիւնը: Երկար շրջան մը, մտքիս մէջ իր աշխատանքը ունենալով գործեցի: Երբեք զիս չէր լքեր. կանգ չէի առներ զայն վերայայտնաբերելէ: Սէզան ինծի սորվեցուց ձեւերու եւ ծաւալներու սէրը, զիս մղեց գծային կազմին վրայ կեդրոնանալու: Այն ատեն նախազգացի թէ գծագրութիւնը պէտք է չոր ըլլայ, առանց որեւէ զգացականութեան»:

Ինչ որ խիստ յատկանշական է Լէժէի պարագային, այն իրողութիւնն է թէ ինք միշտ խնդրոյ առարկայ կը դարձնէ իր նախկին աշխատանքը, երբ նոր ուղղութիւն մը կ'որդեգրէ: Այսպէս, մեծ մասով փճացուցած է 1902–էն 1908 երկարող տարիներու իր գործերը: Ուստի, երբ Սեզանը կը յայտնաբերէ, նոյն խնդրարկումը կ'ընէ իր տպաւորապաշտ «մեղեդիական» շրջանին, որովհետեւ իրեն համար, ինչպէս կ'ըսէ, «այս պայքարը եւ այս անխնայ փոփոխութիւնը անհրաժեշտ էին իմ նկարներուս: Զգացած էի որ մեղեդիական շրջանը իր աւարտին հասած էր»: Լէժէ նոյն դիրքորոշումը պիտի ունենայ Սեզանի շունչով իր տոգորուած շրջանին հանդէպ: Այս դծով, իր աշակերտներուն կը մատնանշէ. «Այստեղ աշխատելու եկած էք ձեր որոշումով: Մի վախնաք իմ ազդեցութիւնս կրելէ: Բոլորս ալ այս հանգրուանէն անցած ենք: Ոչինչ երկինքէն կ'իյնայ եւ ոչ մէկը հանճար կը ծնի: Անձնապէս Սեզանի ազդեցութիւնը կրեցի: Յետոյ, օր մը, իրեն ըսի կը բաւէ: Ձեզի կը մնայ նոյնը ընել եւ ըսել՝ Լէժէն կը բաւէ...»:

Բայց Լէժէ երբեք չկարողացաւ լրիւ դուրս գալ Սեզանի ազդեցութենէն, կիրարկելով, մինչեւ վերջ, ծաւալներու, ձեւերու եւ տեսադաշտերու պատկերում մը որ իր մնայուն տուրքը կու տայ Էքսի վարպետին: Արդարեւ, իր արուեստը եղաւ այլազան ազդեցութիւններու համախմբում մը՝ իւրայատկօրէն անձնականացուած եւ վերայղացուած, ուր խորանարդապաշտ ոգին միշտ ներկայ կը մընայ:

***

Սեզանի յայտնաբերումէն ետք, դէպի խորանարդապաշտութիւն Լէժէի ընթացքը կը հետեւի Պրաքի, Փիքասոյի, Անտրէ Տըրէնի, Ռաուլ Տիւֆիի (այս վերջին երկուքը շուտով չեղած՝ առանց մուտք գործելու ամբողջական խորանարդապաշտութենէն ներս) անցած ուղիներուն որ է՝ իրականութենէն վերցուած նիւթերուն երկրաչափականացումը՝ գըլխաւորաբար անկիւնաւոր ձեւերու օգտագործումով: Այս ծիրին մէջ կ'իյնան Լէժէի «Կամուրջը»ն (1909 – 1910) եւ «Կարող կինը»ն (1910): Սակայն, 1909–ին նկարուած «Սեղանին վրայ պտղամանով», նկարիչը, ձեւերուն կտրատումով, ցրուումով եւ վերակառուցումով, թէ՛ վերլուծական խորանարդապաշտութեան իր որդեգրումը կը հաստատէ եւ թէ՛ կոր, կիսաբոլոր եւ խողովակային ձեւաչերտերով (հակառակը շարժման միւս ներկայացուցիչներու մեծ մասով անկիւնաւոր ձեւերուն), իրեն յատուկ խորանարդապաշտութիւնը կը կերտէ: Այսպէս, մինչ Փիքասոյի եւ Պրաքի վերլուծական խորանարդապաշտ կարգ մը գործերը առաջին նայուածքով դժուար կ'ըլլայ իրարմէ զանազանելը, Լէժէի պարագային, անմիջապէս կը նկատուի տարբերութիւնը իր պաստառներուն եւ անոնցիններուն միջեւ: Այժմ, իրեն կը տըրուի «խողովակապաշտ» որակումը, խողովականման ձեւերու իր կողմէ օգտագործումին համար: Սակայն, անոնք որոնք «խորանարդապաշտ» կամ «խողովակապաշտ» զոյգ ածականները տուին, հիմնուեցան երկերուն «նկարագրական» արտաքին տեսքին վրայ քան թէ անոնց նկարչական գաղափարին: Կայ չփոթ մը. կայ խաթարում մը մինչեւ իսկ, որովհետեւ Պրաքի եւ Փիքասոյի նպատակը խորանարդ ձեւեր նկարել չէ եղած այլ՝ բնանիւթը ցրուելով, զայն վերակազմած են իրերայաջորդ կամ իրարու թափանցող անկիւնաւոր ինչպէս եւ կոր ձեւերով, ինչ որ նկարը կը վերածէ ճարտարապետական կառոյցի մը: Նոյնպէս, Լէժէի նպատակը չէ եղած խողովակներ կամ գուռեր նկարել որպէս այդ այլ՝ այդ ձեւերուն եւ ծաւալներուն ընդմէջէն ներկայացնել բնանիւթը: Լէժէի տարբերութիւնը միւս խորանարդապաշտներէն միայն ձեւային կամ ծաւալային հարցով չի սահմանուիր, այլ նաեւ՝ բնութիւնը եւ իրականութիւնը դիտելու եւ մեկնաբանելու դիրքով որովհետեւ, ինչպէս Անտրէ Վերտէ կը մատնանշէ, Լէժէ «տարբերուն շուրջը կը դառնայ աւելի նախնական ձեւով, շատ աւելի նուազ մըտացիութեամբ, եռանդայթող բնազդով մը. այնքան մեծ է իր հրճուանքը յատակ ծաւալները եւ ձեւերը ցցելու, անոնց վըրայ սահեցնելու այնքան վճիտ եւ առողջ լոյս մը»:

Լէժէ իր հայեացքին ծիրը կ'ընդլայնէ, կ'անձնականացնէ եւ յղացքի իր մաղէն կ'անցընէ դուրսէն եկող այն բոլոր տուեալները, վերամշակելի, որոնք նոր գոյացութիւն կը ստանան: Այսպէս, նոյն շրջանին (1909–էն 1912), կ'որդեգրէ թէ՛ խորանարդապաշտ ուղղահայեաց տարածք – միջոցը եւ թէ՛ դէմ առ դէմ, դէպի խորը գացողը, որ հեռակէտային դասական դրոյթը կը ներկայացնէ, առանց զայն էապէս կիրարկելու: Այս վերջին գործադրումը տեղ կը գտնէ «Անտառի մէջ մերկեր» (1909–1910) եղակի եւ ծաւալուն պաստառին մէջ, որ իր կառոյցով ուշչելլոյական կարգ մը նկարներ կը յիշեցնէ, ինչպէս եւ մաքսատան պաշտօնեայ Անրի Ռուսոյի անտառային, նախնական բնոյթի երկերը: Այստեղ, ինչպէս «Կարող կին»ի պարագային, Լէժէ կը կիրարկէ նկարչական սէզանեան ոճը, ներկանիւթի հիւթեղ, մածուցիկ օգտագործմամբ, ինչպէս եւ սեւ շրջագիծերու ջնջումով: Սակայն, այլ պաստառներու մէջ որդեգրելով խորանարդապաշտ կտրատումներու յղացքը, սեւ շրջագիծերը հետզհետէ աւելի տեղ կը գրաւեն իր մօտ: Ասոնք աննախընթաց ձեւով տիրական կը դառնան 1913–ին սկսուած այն տիպի աշխատանքներով, որոնք մաս կը կազմեն հակադրուած ձեւերու դրոյթով իրագործուածներու շարքին: Այս նորարար պաստառներով, Լէժէ միւս խորանարդապաշտներէն անգամ մը եւս կը տարբերի ոչ միայն ձեւերու եւ ծաւալներու յղացքով, այլ նաեւ՝ երանգաւորումով, որ արդէն նուազ ուժգնութեամբ, կիրարկուած էր 1909–էն 1912 երկարող տարիներու ընթացքին: Աւելին, ասոնց մէջ Լէժէ լրիւ կ'որդեգրէ դէպի խորը գացող տարածք – միջոցը, դրոյթ մը՝ որ յաջորդող շրջաններուն ընդարձակ օգտագործում պիտի գտնէ:

***

1910–ական առաջին տարիներուն, Լէժէի գեղարուեստական վարկը նկատելիօրէն կը բարձրանայ: Բայց, 1914–ին ծագած Մեծ Պատերազմը հիմնայատակ կերպով կը շրջէ կացութիւնը: Գեղարուեստի մարզը նկատի առած, կարգ մը արուեստագէտներու ճակատ երթալով, իրարու միջեւ յարաբերութիւնները կանգ կ'առնեն, կամ կը ցանցառանան եւ կը փոխուին, մինչ հետզհետէ ծաւալող խնդրարկում մը տեղ կը գտնէ՝ արդի արուեստը յուզող: Այս տուեալին եւ պատերազմին որպէս հետեւանք, կամ անոնց որպէս հակազդեցութիւն, կարգ մը յառաջապահ արուեստագէտներ նախապատերազմեան իրենց արուեստը կը լքեն, այլ ուղղութիւն մը ընտրելով, աւելի «դիւրընթեռնլի» եւ կամ՝ այլազան բնոյթներով կը գործեն, տարուբերելով երբեմն իրարու հակասող ոճերու միջեւ:

Լէժէի համար ճակատը կը դառնայ «առանց գոյնի չորս տարիներ»ու շրջան մը: Այստեղ, արեւուն տակ դիտուած 75–նոց թնդանօթ մը, իրեն շատ աւելի բան կը սորվեցնէ քան աշխարհի բոլոր թանգարանները, ինչպէս կ'ըսէ: Լէժէ պատերազմին մասին ուրիշներէ տարբեր կը մտածէ եւ այս դծով կը գրէ. «Եթէ զգացականօրէն դիտուիմ, հրէշի մը կը նմանիմ: Բայց, երբ կեանքին դէմ յանդիման դնեմ ինքզինքս, կը սիրեմ այն ինչ որ, ընդհանուր ըմբռնումով, պատերազմի վիճակ կը կոչուի, որ ուրիշ բան չէ եթէ ոչ կեանքը՝ արագացած կշռոյթով»: Խորքին մէջ, Լէժէ հաւատարիմ կը մնայ ինքնիրեն: Ուժականութիւնն է զինք հըմայողը: Երբ ան ընկալուի որպէս այդ ըլլայ ողբերգական, ըլլայ հրճուալի վիճակներու մէջ, անկախ անոնց հակադրելու անձի մը ենթակայական կեցուածքէն:

Պողպատեայ ծաւալներու, խողովակներու կամ գլաններու կերպառական յայտնաբերումով, Լէժէի նկարչութիւնը բազմատարածական խորանարդապաշտութեան ոճով (գէթ այն ինչ որ իր մօտ անկէ մնացած էր) իր վերջին իրագործումները կու տայ, «Ծխամորճով զինուոր»ը (1916) եւ «Թղթախաղը» (1917) պաստառներով: Առաջինին մէջ, Լէժէ կը շարունակէ նախապատերազմեան շրջանի ձեւերն ու ծաւալները սահմանող սեւ շրջագիծերու դրոյթը, մինչ երկրորդին պարագային, զանոնք կը լքէ եւ կ'որդեգրէ ստուերալոյսի դասական պատկերացում մը, ծաւալներուն եռատարածականութիւնը ներկայացնող: Թուղթ խաղացող զինուորականները, որպէս կառոյց, դարձած են պողպատեայ ձեւերու համոյթ մը, որոնց շարժիլը պատկերացնելով, կարծէք կը լսենք յառաջացող ընգզնգոցը: Այսպէս մեքենան, շարժումը, մեքենական աշխարհը (ապագայապաշտներուն կողմէ այնքան փառաբանուած), մուտք կը գործեն Լէժէի արուեստ-

Fonds A.R.A.M

տէն ներս եւ պատերազմը զայն արգասաւորողը կ'ըլլայ:

Ինչպէս նախորդ, այս եւ յաջորդող հանգրուաններուն եւս կ'անդրադառնանք թէ Լէժէ որոշ ժամանակ կը դնէ ընկալելու, ապա անձնականացնելու իրեն ժամանակակից կարգ մը եղափոխումները: Այս տեղի ունեցած էր վերլուծական խորանարդապաշտութիւնը որդեգրելու պարագային եւ՝ նոյնը տեղի կ'ունենայ յետ-պատերազմեան տարիներուն, որոնց ընթացքին Լէժէ կը կիրարկէ միատարածք, գունային հարթ մակերեսներու դրոյթը, ինչ որ քանի մը տարի առաջ երեւան եկած էր Պրաքի, Փիքասոյի եւ Կրիի երկերուն մէջ: Ասիկա արդիւնք էր 1912-ի շուրջ կպածոներու հնարումին, որու բերմամբ միագոյն մակերեսներ եւ շերտեր մուտք կը գործեն խորանարդապաշտութենէն ներս, որ վերլուծականէն յետոյ կը ստանայ զուգահեռ խորանարդապաշտութիւն որակումը: Նըկարչական այն աշխատանքը, որ կը կայանար տարրերուն մարմին տալուն մէջ, այս նոր ուղղութեամբ հետզհետէ կ'անհետանայ եւ նկարելակերպը, մեծ մասով, կը դառնայ միատեսակ, ուր վըրձինը գոյնը միակերպօրէն կը տարածէ ճշգրորոշուած սահմանին մէջ: Այս շերտերը կամ տարածութիւնները, իրարու քով տեղ գրաւելով, կամ իրարու յաջորդելով, միջոցային խաբկանք եւ խորութիւն կ'առաջացնեն, որոնք կը ծնին թէ՛ տեսադաշտերու կտրատումէն եւ ներթափանցումէն, թէ՛ գունային յարաբերումէն եւ թէ՛ այն գիծերէն, որոնք տարածութիւններուն եւ ձեւաշերտերուն վրայէն կ'անցնին ու կը ստեղծեն տեսողական մակարդակներու յաջորդականութիւն:

1917-էն յետոյ նկարուած գործերուն մէջ, Լէժէ լայնօրէն կը կիրարկէ մէկտեղուած միագոյն շերտերու եւ տարածութիւններու ոճը ու, միաժամանակ, անոնց կը կցէ ծաւալներ: Ինչպէս նախապատերազմեան վերջին տարուան երկերուն մէջ, ձեւերու հակադրութեան գաղափարին վրայ հիմնուած, այս նոր շարքին մէջ եւս Լէժէ առաջնակարգ դեր կու տայ գոյներուն, ստուերանաչափով մը՝ որ աննախընթաց է ցարդ իր իրագործած նկարներուն մէջ: Այսպէս, զուարթ գոյներու հանդէս մը կը գոյանայ պաստառներուն վրայ, ճերմակ եւ վճիտ լոյսով ողողուած, որ անսովոր խայտանքով մը կ'օժտէ զանոնք: Լաւատեսութիւն, խինդ եւ խանդ ու՝ կեանքի հանդէպ հաւատք մը կարծէք համակած ըլլան Լէժէն, հակառակ պատերազմի դորշ տարիներուն: Ասով, Մաթիսի հետ ինք կը դառնայ Լա Ժուա տը Վիվր-ը արտայայտող ամէնէն ականաւոր արուեստագէտներէն մին:

Գրեց՝

ՇԱՀԱՐԱՁ

Յետ-պատերազմեան այս գործերուն մէջ, պաստառը կը ծածկեն հարթ ձեւերը, բոլորակները եւ սկաւառակները, որոնցմով կը կազմուի շրջապատը, ուր Լէժէի կերպարները կը բնակին կամ կը գործեն: Այս գծով, նկարիչը թերեւս իր աչքին առջեւ ունեցած ըլլայ շէփլինեան այն տեսարանները (Լէժէ Շարլի Շէփլինի ֆիլմերուն ծանօթացած էր 1916-ին եւ խոր կերպով տպաւորուած), ուր բանուորը եւ մեքենան մէկ ամբողջութիւն կը կազմեն, բանուորը՝ որ իր կարգին գործիք կը դառնայ, նիւթ մը, շարժուն առարկայ մը, շրջապատին մէջ տարր մը, ինչպէս որեւէ այլ բան: Այսպէս, քաղաքը, մարդը, ճարտարարուեստը Լէժէի մտասեւեռումը կ'ըլլան, քաղաքը եւ ճարտարարուեստը՝ որոնք իր աչքին արդիականութիւնը կը յատկանշեն, մինչ մարդը անոնցմով կը պայմանաւորուի եւ զանոնք կը պայմանաւորէ: Անոնք, իրենց այլազան բնոյթներով, իր աչքին կը ներկայանան որպէս բազմերես խառնուրդ մը, որ զինք կ'առինքնէ: Իր մարդկայնական խորքը զինք կը մղէ ուշադիր ըլլալու շրջապատին եւ մարդկային հաւաքականութեան հանդէպ, բան մը որ ըսկիզբ առած էր փարիզեան իր առաջին եւ դժուարին շրջանին, քաղաքին արուարձանները այցելելով, «անոր բնակիչները սիրելով»: Քաղաքին հանդէպ իր հրայրքը այնքան զօրաւոր է որ, ճակատը գըտնուած շրջանին, անկէ կը գրէ. «Պէտք է գրեթէ տարի մը ցեխին եւ մութին մէջ ապրած ըլլալ Փարիզը յայտնաբերելու համար: Փարիզը ինչպէ՛ս պիտի լափեմ եթէ երջանկութիւնը ունենամ հոն վերադառնալու: Իրմով գրպանները լաւ մը պիտի լեցնեմ, աչքերս: Իր մէջ պիտի քալեմ ձեւով մը որ նախապէս երբեք ըրած չեմ...»:

Լէժէ գիտէր որ եթէ իրեն երջանկութիւնը շնորհուէր Փարիզ վերադառնալու, քաղաքը իրեն անդադար տալիք պիտի ունենար, որպէս ներշնչման անսպառ աղբիւր:

⁂

Իր նկարած քաղաքային եւ տնային կամ գործատնային ներքին տեսարաններով, Լէժէ առարկայական տարածք – միջոցն է որ կը ներկայացնէ, եթէ ոչ ամբողջովին իրական, բայց իրականութեան համապատասխանող, ուր կան յատակ, խորութիւն, յետնամաս եւ երկինք: 1920-ական թուականներու կէսերուն Լէժէ, առանց լիովին լքելու զայն, կ'որդեգրէ նաեւ ուրիշ մը, ձգողութենէ զուրկ, անսահմանելի, ինչ որ իր առաջին կիրարկումը գտած էր Վասիլի Քանտինսկիի մօտ, 1910-ական տարիներէն սկսեալ, այս վերջնոյն վերացապաշտ գործերուն մէջ: Այժմ, Լէժէի այս քայլը կ'առընչուի առարկային հանդէպ դիրքորոշումէ մը, զայն անջատելով իր բնական կամ սովորական շրջապատէն ու միջոցին մէջ ներկայացնելով առկախուած, օդին մէջ յամեցող վիճակով: Այս ուղղութեան ամենայատկանշական գործերէն է «Ճոքոնտան՝ բանալիներով»ը (1930): Լէժէ հետեւեալ ձեւով կը պարզէ այս պաստառը յղանալու կերպը. «Օր մը պաստառին վրայ նկարած էի բանալիներու խուրձ մը (...) Չէի գիտեր թէ ի՞նչ պիտի դընէի անոր կողքին: Այն ատեն, աշխատանքէ կանգ առնելէ ետք, դուրս եկայ: Հազիւ քանի մը քայլ առած, ի՞նչ տեսնեմ ցուցափեղկի մը մէջ: "Ճոքոնտան" վերարտադրող քարտ մը...: Անմիջապէս հասկցայ: Ան էր որ ինծի կը պակսէր. ի՞նչ բան կրնար բանալիներուն աւելի հակադրուիլ: Այսպէս, պաստառիս վրայ Ճոքոնտան զետեղեցի: Յետոյ, սարտինի տուփ մըն ալ աւելցուցի: Ասիկա այնքան սուր հակադրութիւն մը կը ստեղծէր»:

«Ճոքոնտան՝ բանալիներով»ը բանալի իրագործում մըն է Լէժէի արուեստին մէջ, որովհետեւ ան, իր միջոցային տեսիլքով եւ համադրողական հոլովոյթով, ոչ միայն յետագայ իր աշխատանքներուն կարեւոր մէկ մասին աւետողը կը դառնայ այլեւ՝ կարելիութիւնը կ'ընծայէ նաեւ անդրադառնալու այն գաղափարներուն՝ որոնք իր երկը կանխած են եւ որոնց ինք թերեւս (դիտմա՞մբ) չէ դիտակցեր: Լէժէ իր մօտ տեղի ունեցող եղափոխումները կը ներկայացնէ որպէս իր յայտնաբերումներուն արդասիքը: Այսպէս, եթէ վերը մէջբերուած իր վըկայութենէն անկախ դիտենք «Ճոքոնտան՝ բանալիներով»ը, հետեւեալ բացայայտ տուեալները կը գրաւեն մեր ուշադրութիւնը:

Միջոցային իմաստով, ինչպէս ակնարկեցինք, Լէժէ կը հետեւի Քանտինսկիի. աւելին՝ եթէ պահ մը մտքով նկարին կերպարային տարրերը (Ճոքոնտան, բանալիները եւ սարտինի տուփը) փոխարինենք զուտ ոչ-նկարագրական կամ վերացական ձեւերով (ինչպէս անոնց ընկերացողները պաստառին վրայ), Լէժէի տուրքը Քանտինսկիի շատ աւելի յստակ կը դառնայ: Լէժէ անդրադառնալով նաեւ անսահմանելի, ձգողականութենէ զուրկ միջոցի մը մէջ առարկան ներկայացնելու իր կերպին, կը գրէ. «Առարկան առի, սեղանը ջնջեցի, այս առարկան օդին մէջ դրի, առանց հեռանկարի, առանց յատակի: Առարկաները օդին մէջ տարածեցի եւ իրենց միջեւ յարաբերութիւն ստեղծեցի, միաժամանակ զանոնք օժտեցի իրենց ճառագայթումով պաստառէն դուրս գալու յատկութեամբ մը: Լիովին հեշտ խաղ մը դաշնումներու եւ կշռոյթներու, կազմըւած՝ յատակի եւ մակերեսի գոյներով, ուղղիչ գիծերով, հեռաւորութիւններով եւ հակադրութիւններով, երբեմն անսովոր հանդիպումներով»: Ասով, Լէժէի պատկերումը լրիւ կը զուգահեռի իր բարեկամին, Ալեքսանդր Քալտըրի օդին մէջ կախուած շարժուն քանդակներուն վերաբերող կերպառական եւ միջոցային յատկութիւններուն: Լէժէ, զարկ տալու համար առկախուածութեան զգայութեան, միջոցին մէջ կը տարածէ ամպերու նմանող բիծեր, այն ձեւով որ Քալտըրի արձանները շարժուն եւ փոփոխական ստուերներ կը նետեն՝ գիրենք շրջապատող մակերեսներուն վրայ, ըստ անոնց այլազան մակարդակներուն: Անոնց կողքին, կայ նաեւ առարկան արժեւորելու եւ առանձնացնելու գաղափարին պարագան, որուն մասին կարելի չէ մտածել առանց ի մտի ունենալու Լէժէի միւս բարեկամը, Մարսէլ Տիւշանը, որ 1910-ական առաջին տարիներուն, պատրաստիներու միտքը յղացաւ, առարկան իր միջավայրէն եւ դերէն դուրս բերելով եւ զայն ներկայացնելով որպէս այդ՝ արուեստի գործ եւ անկախ էութիւն: Լէժէ, «Ճոքոնտան՝ բանալիներով» պաստառով շատ տարբեր բան չըներ ինչ որ Տիւշան ըրած էր 1918-ին երկնըւած «Tu M'»ով (նկարչական իր վերջին իրագործումը): Կայ նոյնպէս խորանարդապաշտ կպածոներու օրինակը, իրարմէ տարբեր էութիւններու մէկտեղումով:

Այսպէս, հնարողէ մը աւելի, Լէժէ գաղափարներ համադրող մըն է, ինչպէս կը համադրէ այլազան տարրերէ բաղկացած իր բնանիւթերը: Իր գերագոյն յատկութիւնը կը կայանայ, իր յղացած նշաններուն, ծաւալներուն բնոյթին եւ, ինչպէս միշտ, իր գործերուն կերպառական ուժգնութեան եւ տիրականութեան մէջ, որոնք իրենց յաւելեալ արտայայտութիւնը պիտի գտնեն, 1940 – 1945 շրջանին Ամերիկա նկարուած պաստառներով:

⁂

1920-ական տարիներու ընթացքին, կան այլ երեւոյթներ, որոնք Լէժէի գեղարուեստական աշխարհահայեացքին ազատութիւնը կը յատկանշեն, երբ նկարիչը քանի մը վերացական երկեր կ'իրագործէ, նոյն ատեն զարկ տալով կերպարային ներկայացումներու, մարդկային առօրեայէն վերցուած:

Հակառակ որ 75-նոց թնդանօթը Լէժէն մղած էր իր «1912 – 1913 շրջանի վերացական արուեստը մոռնալու» եւ անկէ հրաժարելու, վերացականութեան յետագայ զարգացումներուն բերումով Լէժէ չի յաջողիր անոնց զօրաւոր ազդեցութենէն զերծ մնալ: Անոնք թէ՛ կու գան Քանտինսկիէն եւ թէ նոր – կերպառայնութենէն: Այսպէս, Լէժէ կը փորձարկէ այլազան զգայութիւններ եւ յըղացքներ, որոնք իր աշխատանքը կը հարըստացնեն եւ ընկալման ու արտայայտութեան իր ծիրը կ'ընդլայնեն: Այս ձեւով կ'իրագործուին իր ամէնէն քանտինսկիեան պաստառը գուցէ՝ «Դեղին Եռանկիւնը»ն (1926) եւ նոր-կերպառական՝ զոյգ «Որմնանկարչական համադրում»ները, յաջորդաբար 1924-ին եւ 1926-ին նկարուած: Վերջինին մէջ, Լէժէ նոր կերպառայնութեան յատուկ, երկտարածական միջոցը կը դարձնէ եռատարածական, նկարի կեդրոնին գտնուող շեղակի մէկ եզրով, որ տեսողական խորութեան եւ հեռակէտային խաբկանք կը ստեղծէ, ինչ որ կը հաստատէ Լէժէի մնայուն նախասիրութիւնը, վերացականն ու իրականը համախմբող: Եթէ Լէժէ այստեղ կերպառական միջոցի մը կը դիմէ, այս երկու ուղղութիւնները մէկտեղող, նոյն տարիներուն իրագործուած այլ պաստառներու մէջ, վերացական հարթ մակերեսներուն միացուած եռատարածական տարրերով է որ (ծաւալ ունեցող եւ իրականութիւնը ներկայացնող); այդ միաձուլումը կ'ընէ: Իրականն ու վերացականը մէկտեղող այս հոլովոյթը, ինչպէս առաջադրեցինք, կը յանգի «Ճոքոնտան բանալիներով» հիմնական երկին: Այս մէկտեղումը յաճախ կը կըրկնուի նաեւ իր այն աշխատանքներուն մէջ, ուր մարդկային կերպարները հետզհետէ շատ աւելի իշխող ներկայութիւն կը ստանան:

Այս հանգրուանին, մարդկային կերպարներու ներկայացմամբ, Լէժէ կը ձեռնարկէ զօրաւոր ոճականացման մը, որ հեռու չէ Փիքասոյի հսկաներու պատկերումէն, օրինակէն: Ուռած մարմիններ եւ անդամներ որոնք, մեքենաներու կամ պուպրիկներու նման, յաճախ իրարու կցուած մասերէ կազմուած են: Որպէս կատարում, ասոնցմով Լէժէ կը վերադառնայ սեւ շրջագիծերու օգտագործման, որոնք հետզհետէ կը հաստըւան, յիշեցնելով Ժորժ Ռուոն: 1907-ին Լէժէ (երիտասարդի մը յախուռն ու քըննադատող մօտեցումով, քիչ մը մակերեսային), այս վերջինը որակած էր «արհեստին հիւանդութենէն վարակուած» մը որ «կը վախցնէ»: Այսպէս կ'արտայայտուէր, Ռուոյի գործերը տեսնելով նոյն տարուան Աշնան Սալոնին: Արդեօ՞ք նոյն առիթով Սէզանին նուիրուած յետնահայեացքին իր վրայ գործած խոր տպաւորութեան տակ կը յանդէր այդ դատումին: Սէզան երկու տարի առաջ գրած էր Էմիլ Պէրնարի (սեւ շրջագիծերը թերեւս առաջին կիրարկողը, 1880-ական թուականներու վերջերուն) թէ անոնց դէմ պէտք է «ամէն գնով պայքարիլ», զանոնք հականկարչական նկատելով, մթնոլորտային խորութիւնը եւ էութիւնը խաթարող: Սէզան ի՞նչ պիտի ըսէր եթէ վերակենդանանար ու՝ իր «անառակ որդիներ»ուն առաջին Մեծ Պատերազմէն ետք բռնած ընթացքը տեսնէր, որոնք նկարչականէն աւելի՝ կը կլանուին գծային ու պատկերագիտական, պատկերազարդային ներկայացումով, ուր նըկարչական գործարկումը կը կորսնցնէ իր յատկանիշները ու վրձինը կը ստանայ միայն գծելու եւ մակերեսները ծածկելու դեր, անանձնական, մինչեւ իսկ հասարակ:

Նկարչական տուեալը ջնջելով, Լէժէի գլխաւոր մտահոգութիւնը կը մնայ կերպառականն ու, այլազան տարրերու եւ նշաններու հակադրումէն, ուժական գոյացութեան մը կերտումը՝ պաստառին վրայ: Այսպէս, 1930-ական տարիներու սկիզբներուն, ինք կը յղանայ նշաններու խումբ մը, իրական տարբեր ներկայացնող կամ՝ անոնց այլակերպումով, որոնք զօրաւոր ինքնատպութիւն մը կու տան իր գործերուն: Անոնք, թէ՛ առանձինն կամ խմբովին, նիւթ կ'ըլլան շատ մը երկերու եւ թէ՛ կը մէկտեղուին մարդկային մարմիններու կամ այլ գոյացութիւններու հետ: Լէժէ կը կիրարկէ նաեւ ծաւալները բնորոշող նոր պատկերում մը, մարմինները կամ այլ ձեւի ծաւալները մութ եւ լուսաւոր «բիծ»երով ներկայացնելով: Այս հոլովոյթէն ծնող ամէնէն ակնառու արդիւնքները կը թուին ըլլալ 1940 – 1945-ի ժամանակաշրջանի պաստառները (Ամերիկա նկարուած), որոնց մէջ միայն մարդկային մարմիններն ու գունային հարթ շերտերն են որոնք կը լեցնեն պաստառներուն միջոցը, ինչպէս սուզորդներ պատկերողները: Ասոնցմով Լէժէ առաջնակարգ դեր կու տայ գունային արտայայտչականութեան, որոնք կը զուգահեռին նոյն շըրջանի Մաթիսի թղթանկարչութեան, գունաւոր թուղթերու կտրոններով իրագործուած:

Ամերիկեան այս տարիները կը տարբերին Լէժէի այնտեղ կատարած նախկին երեք ճամբորդութիւններէն: Այժմ, երկրէն ներս իր ուղեւորումներու ընթացքին, ինք կը յայտնաբերէ նոր երեւոյթներ որոնք, իրենց ուժականութեամբ, անմիջականութեամբ եւ անտաշութեամբ, կը հաստատեն իր իսկ ըմբռնումը արուեստին, կամ՝ թէ ան ի՞նչ ձեւ պէտք է ունենայ: Լէժէ կ'ըսէ. «Ինծի համար Միացեալ-Նահանգներու մէջ հակադրութիւնը, մեքենականին եւ բնականին միջեւ, հակամեղեդիական մեծ խըտութիւն ունի: Բայց նաեւ գէշ ճաշակը այս երկրի արժուն հում նիւթերէն մին է: Գէշ ճաշակ, ուժեղ գոյներ, այստեղ ամէն ինչ կայ նկարիչի մը համար», եւ կ'եզրակացնէ. «Ֆրանսական "ճաշակ"ը թակարդ մըն է ստեղծագործ արուեստագէտին համար»:

Այս համոզումներով, նոյն տարիներուն Լէժէ կը նկարէ նաեւ պաստառներ, որոնց մէջ այլազան գոյներու շերտեր տեղ՝ կը գրաւեն եւ, թափանցիկ թերթի մը նման, հատուածներ կը ծածկեն պատկերուած նիւթէն, սեւ գիծերով եւ՝

Fonds A.R.A.M

ՖԷՐՆԱՆ ԼԷԺԷԻ ԵՒ ԱՐՇԻԼ ԿՈՐՔԻԻ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄԸ

Ըլլալով Փօլ Սէզանի երկու ժառանգորդները, Ֆէրնան Լէժէի եւ Արշիլ Կորքիի հանդիպումը կարծէք բնական հոլովոյթի մը արդիւնքն ըլլայ: Անոնք կը պատկանին տարբեր երկու արուեստագէտներու սերունդի, որոնք զանազան մէջ կը գտնուին: Բայց կայ Սէզանի հանդէպ հիացումով եւ անմիջապէս մեծարումը, դիրքը միացնող:

Հանդիպումը տեղի կ'ունենայ 1943–ին: Հաւանաբար Լէժէ քիչ բան գիտէր չէ Կորքիի մասին, սակայն Կորքի շատ աւելի ծանօթ էր Լէժէի արուեստին, 1920–ական տարիներէն սկսեալ, երբ հրատարակութիւններու միջոցաւ ծանօթ կը դառնար Փարիզի դպրոցի արուեստագէտներուն, մասնաւորապէս Սէզանի, Պիքասոյի ու Լէժէի: Այդ տարիներուն, Կորքի եւ Տ. Կէյհըրի ու Սթիւարտ Տէյվիսի հետ իր բարեկամութեամբ, նոյն ատեններուն «Երեք հրացանակիրներ» կոչուած էր:

Տէյվիս, իր անձնական ցուցահանդէսին առթիւ, փակագծի մէջ կը գրէ Կորքին ըլլալ իր մասին գրուած գրութիւնը՝ «մեր դարու նոյնքան նկարիչներէն մին»(1): Անկէ առաջ հետաքրքրական վկայութիւնն է, որով Կորքի իր գիրքը կը յայտնէ Լէժէի նկատմամբ:

1931–ին տեղի կ'ունենայ Լէժէի նուիրուած գծանկարչական առաջին ցուցահանդէսը Նիւ–Եորք մէջ: Կ'ենթադրուի որ Կորքի զայն տեսած ըլլայ: Նոյն շրջանին իր գործերուն մէջ Լէժէի ազդեցութիւնը կ'երեւի: Կորքիի մօտ աւելի շատ աւելի ցայտուն կը դառնայ նոյն ատեններուն: Նոյնպէս, Կորքի իր տեսակէտները կը պատմէ, որոնք Լէժէի վարպետին այլ մօտեցման եւ մշակութային տեսակէտներուն կը յիշեցնեն:

1930–ական տարիներուն, Լէժէի Ամերիկա կատարած երեք ճամբորդութիւնները կարեւոր եղած էին: Զօրքերը եւ փախչիլը (1940–էն 1945), Ամերիկայի մէջ գտնուած շրջանը, Լէժէի մօտ Ամերիկեան կեանքի պատկերներ, Եւրոպացի Մեծ Պատերազմի պատճառով, Եւրոպայէն խոյս տալով, երբ նկարիչներ եւ իր արուեստը կը զգացուին Նիւ–Եորքի մէջ, կը նպաստէ ամերիկացի եւ եւրոպացի արուեստագէտներուն միջեւ, որոնցմէ՝ Լէժէ – Կորքի հանդիպումը:

Ասոր մասին կայ խօսուն վկայութիւն մը Մէյրի Պըրլիուքի կողմէ, որ կը գրէ թէ 1943–ին, Փետրուարի երեկոյ մը, ժամը 9–ին, Կորքիի արուեստանոցին մէջ հրաւիրեալները կը սպասեն Ֆէրնան Լէժէի ժամանումին, որ կ'ուշանայ: Երբ կը հասնի, «Արշիլ Կորքի –նիհար, լարուած, մեղմ ձայնով եւ թովիչ խնդուքով– յուզումով զեղուն կը թուի: Ֆէրնան Լէժէ իր արուեստանոցին մէջն է: Ֆէրնան Լէժէ իր հիւրն է: ... Ֆրանսացի մեծ արուեստագէտը Կորքիի խոհանոցը մտաւ: Ան ֆրանսական ձեւով սթէյքներ կը պատրաստէ: Լէժէ համբաւաւոր է խոհանոցային իր ձիրքերուն համար: ... Ընթրիքը հրամցուած եւ ճաշակուած է: Այժմ ուշ գիշեր է: ... Լէժէ կը խօսի: Ան միայն ֆրանսերէն կը խօսի: ... "Հիմա եթէ տրամադրութիւն չունիք ձեր նկարները ինծի ցոյց տալու, մի տաք: Արուեստագէտի մը սիրտը իր արուեստին կը պատկանի եւ միշտ չէ որ անձ մը իր սիրտը կը բանայ: Բայց պիտի ուզէի որ էկնըս ինծի ամէն ինչ պատմէ Արշիլի մանկութեան մասին: Կ'ուզեմ գիտնալ թէ ի՞նչ բան զինք նկարչութեան մղեց":

«...էկնըս սկսաւ իր ամուսնոյն մեղմ, խոր եւ ազդու խօսքերը թարգմանել:

«"Կը յիշեմ երբ հինգ տարեկան էի: Այն տարին երբ առաջին անգամ ըլլալով սկսայ խօսիլ: Մայրս եւ ես եկեղեցի կ'երթայինք: Կը հասնէինք: Պահ մը զիս թողուց նկարի մը առջեւ: Ճերմակ հրեշտակներ: Եւ սեւ հրեշտակներ: Բոլոր սեւ հրեշտակները դժոխք կ'երթային: Ես ինծի նայեցայ: Ես ալ սեւ եմ: Կը նշանակէ թէ ինծի համար Արքայութիւն չկայ: Մանուկի մը սիրտ նման բան չընդունիր: Եւ ես հոն եւ այն ատեն որոշեցի աշխարհին ապացուցանել որ սեւ հրեշտակ մը նաեւ կրնայ լաւ ըլլալ, պէտք է լաւ ըլլայ եւ կ'ուզէ իր ներքին լաւութիւնը ամբողջ աշխարհին տալ, սեւ եւ ճերմակ աշխարհին"»(2):

Զենք գիտեր թէ Լէժէ ի՞նչ ձեւով ընկալեց Կորքիի այս խօսքերը որոնք, իրենց փոխաբերականութեամբ, երկար կը պատմեն Կորքիի ներաշխարհին մասին, բարիին եւ չարին, կեանքին, մահուան եւ անյայտին իր դէմ յանդիման գտնուելուն մասին, զորս գծագրաւելու համար առանձին կը դգայ ինքզինք, մանկութենէն իսկ: Անապահովութեան զգացում մը որ զինք երբեք չլքեց ու Կորքի իր կեանքը աւարտեց առանձին:

ԱԼԵՔՍԱՆ ՊԷՐՊԷՐԵԱՆ

(1) Arshile GORKY : «Stuart Davis», *Creative Art*, September 1931.
Յիշատակուած հետեւեալ հրատարակութեան մէջ·
Ethel K. SCHWABACHER : «Arshile Gorky», *Published for The Whitney Museum of American Art by The Macmillan Company*, New York, 1957, p. 45.

(2) Mary BURLIUK : «Arshile Gorky», *Color and Rhyme*, v. 19, 1949, p. 1 2.
Յիշատակուած Շուապախըրի մօտ, էջ 102, 104:

ծաւալները ցցող ստուերումով իրագործուած: Լէժէ այս գաղափարը կ'ունենայ 1942–ին, Նիւ–Եորք, Պրոտուէյի վրայ նշմարելով՝ շարժուն եւ գունաւոր լոյսերու անցքը կամ անոնց բազէական երեւումը ամէն ինչի վրայ, փողոցները, մութին մէջ: Կը վկայէ· «Մէկու մը հետ կը խօսէի, դէմքը կապոյտ էր, քանի մը երկվայրկեան յետոյ՝ դեղին կը դառնար···: Գլուխս կը բարձրացնէի, տուներուն կը նայէի: Անոնք ակօսուած էին գոյնի երիզներով»: Այս տիպի գործերուն գծով կ'աւելցնէ թէ ինք «գոյնը ձեւէն կը ձերբազատէ, զայն լայն տարածութիւններով տեղադրելով, առանց որ ան իրին շրջագիծով սահմանուի· այսպէս՝ ան իր լրիւ զօրութիւնը կը պահէ· գիծը նաեւ»: Սակայն, այս առթիւ եւս, Լէժէ կ'անդրադառնայ (արդեօ՞ք անոնց ծանօթ չէր) յատկապէս Փիքասոյի յետ – խորանարդապաշտ այն իրագործումները, ինչպէս 1926–ի «Նկարիչն ու իր բնորդուհին», անկէ մէկ–երկու տարի ետք նկարուած «Կերպար»ը (երկուքն ալ Փիքասօ թանգարան, Փարիզ) եւ այլ երկեր, որոնց մէջ Սպանացին նոյնանըման լուծում կիրարկած էր ինչ որ, իր կարգին, կը սերի խորանարդապաշտ կըպածոներու շրջանէն, գիծին եւ ձեւին իբարմէ անջատումով:

*
**

Ամերիկայէն վերադարձին, Լէժէ անդամ կը դառնայ Համայնավար կուսակցութեան: Ժողովրդային խաւերուն հանդէպ իր սէրը, փարիզեան իր առաջին տարիներէն երեւան եկած, կենդանի կը մնայ եւ առաջին Մեծ Պատերազմի տարիները, ճակատ անցուած, իր մօտ աւելի կը զօրացնեն զայն երբ, այդ խաւէն եկող պարզ զինուորներու հետ կը բաժնէ կեանքի դառն պայմանները, պատերազմին ղաժանութեան ենթակայ: 1920–ական թուականներու սկիզբներուն Համայնավար կուսակցութեան հիմնադրութիւնը, 1936–ի Ժողովրդային Ճակատը, բանուորական յաղթանակները, Ամերիկայի մէջ յառաջդիմական շարժումներու աչխուժութիւնը, որոնց հետ շփման մէջ կը մտնէ եւ՝ երկրորդ Մեծ Պատերազմին առընչուող այլ պարագաներ, Լէժէի մէջ կը կազմաւորեն եւ կ'ամրապնդեն գաղափարապաշտ ըմբռնում մը, զոր ի'ր ձեւով կ'արտայայտէ իր գործերուն մէջ, յաճախ բանուորը առնելով որպէս նիւթ: Սակայն, գեղարուեստական իր ուժեղ անհատականութիւնը եւ արդիականութեան իր ներլիումը, արգելք կ'ըլլան որ ինք իյնայ պատկերային այն ճապաղութեան մէջ, որ կոչուեցաւ ընկերային իրապաշտութիւն:

Այն ինչ որ Լէժէ կ'ուզէ իրագործել, նոր–իրապաշտութիւն մըն է, ուր ներկայացուած նիւթը պէտք է ենթարկուի ներկային, արդիականութենէն ծնող կերպարական մեկնաբանման: Այսպէս, ծընունդ կ'առնեն չարքեր առօրեան ներկայացնող, իր այլազան դերակատարներով, ինչպէս նուագածուներ, լարախաղացներ, հեծիկ քշողներ, արձակուրդի ելած անձեր, որմնադիր – կառուցողներ, տողանցողներ, եւլն·:

Սակայն, Լէժէի արուեստին այս երեսակը ամէնէն խնդրայարոյցը կը մնայ: Կայ որ սա'ր մէջ կը տեսնէ Լէժէի արժանիքը՝ որպէս արդի նկարչութեան վարպետներէն մին, մինչ ուրիշներ արհամարհական կերպով կը վարուին անոր հետ: Իսկ Անտրէ Մալրոյի համար «Լէժէ միակ հանճարն էր որ կարողացաւ աշխատանքի պատկերները ներմուծել իսկական նկարչութեան մէջ»:

Իր վերջին տասնամեակի կերպարային գործերով, Լէժէ կը ներկայանայ որպէս նոր Անրի Ռուսօ մը, կերպարային իր պարզաբանութեամբ եւ ներկայացման պարզունակութեամբ, թէկուզ ոճապաշտ: Ասոնցմով ինք կը վերադառնայ աւանդական տարածք – միջոցի օգտագործման, ուր տեսարանը մեզի կը հրամցուի դասական եռատարածականութեամբ, իբարու յաջորդող տեսողական բնական մակարդակներով: Նկարելակերպին եւ սեւ շրջագիծերուն դիտումնաւոր անխընամութիւնը նախնականութեան շունչ մը կու տան երկերուն: Կարծէք այս բոլորով Լէժէ ուզէ իր լրիւ ազատութիւնը հաստատել եւ նոյն ատեն մերժումը՝ «գեղեցիկ ճաշակ»ին: Բայց անոնց կը պակսին նախկին շրջաններու կերպարական խոյանքները: Անոնց մէջ ընանիւթն է որ կարծէք ինքզինքը Լէժէին կը պարտադրէ, հակառակը նախորդ շրջաններուն երբ ան, ենթարկուելով նկարիչին ձեւային եւ ծաւալային յղացքին, նոր կառոյցով ու կերպարանքով մեզի կը ներկայանար: Իր մահէն քանի մը տարի առաջ, Լէժէ ըսած էր· «Ուզեցի դէպի պարզութիւն վերադարձ մը հաստատել, ուղիղ բնոյթ ունեցող արուեստով, բոլորին կողմէ հասկնալի, առանց նրբութիւններու: Կը կարծեմ թէ այս է ապագան եւ կ'ուզէի տեսնել որ երիտասարդները այդ ճանապարհով կ'ընթանան»:

Սակայն Լէժէ անմիջական հետեւորդ չունեցաւ: Գտնուեցան շրջան մը իրմէ ազդեցութիւն կրողներ, ինչպէս Ժան Հելիոն եւ Արշիլ Կորքի, 1930–ական տարիներուն: Շուրջ երեք տասնամեակ յետոյ, Փոփ Արթ–ի արուեստագէտներէն ոմանք իրենց տուրքը տուին Լէժէի, ինչպէս Ռոյ Լիխթընշթայն եւ Ճէյմս Ռոզընքուիսթ: Իսկ 1980–ական տարիներուն, նոր – պատկերայնութեան կամ ազատ – պատկերայնութեան նկարիչներէն ոմանք կիրակեցին սեւ շրջագիծեր եւ նկարեցին կերպարներ, որոնք աւելի կամ նըւազ չափով կը յիշեցնեն Լէժէի վերջին շրջանի պատկերայնութիւնը:

Այսօր Լէժէի արուեստը ի՞նչ կը թելադրէ մեզի: Առիթով մը մատնանշած էր թէ «Գոյութիւն ունի բաց նկարչութիւն մը եւ գոց նկարչութիւն մը: Ռընուար, օրինակ, գոց նկարիչ մըն է, Սէզան, ընդհակառակն, բաց է: Մեզ կը մղէ միշտ այլ բաներ գտնելու»:

Գուցէ Լէժէ երկու պարագաներն ալ կը համախմբէ:

ՇԱՀԱՐԱՋ

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ ՆՈՅԵՄԲԵՐ 2
DIMANCHE 2 NOVEMBRE 1997
LE NUMERO : 6,00 F.

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ԹԻՒ 231

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 01.47.70.86.60 FAX : 01.48.00.06.70
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.250 Ֆ. — Վեցամսեայ : 635 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.500 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
1.350 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 6,00 Ֆ.

73ՐԴ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 19.238 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 73e ANNEE — N° 19.238

ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԱՍԱՏՈՒՐԻ ՆԿԱՐՉՈՒԹԵԱՆ

Գրեց՝
ԳՐԻԳՈՐ ՊԸԼՏԵԱՆ

Կրնամ, ակիզբը, պարզապէս նկարագրել տեսանելին եւ հասնիլ թերեւս ճշգրտութեան մը տեսանելի,

մոխրագոյնի, կապոյտի փայլակներով, նարնջագոյնի քաշուած երիզներով, կարմիրի, միայն կարմիր բծաւոր խաւեր ուր տառեր, թիւեր, լաբիւրինթոս մը ձեւեւերու կը խլրտին քայլերուն տակ անչարժ մարդուն, մարդերուն որոնք չեն հանդիպիր, կարծես կը հանդիպին միայն գոյներուն,

տրապէզի ճերմակութիւն մը, յետոյ յուշարձան մը հողի, յետոյ լուսիններ, անդրջրհեղեղեան, կամ երկինքներ ըստորերկրեայ ինչպէս նախկին վեցօրեաներուն մէջ, գանազանող վերին ու վարին ջուրերը, անուած, ամփոփուած եռանկիւններու, քառանկիւններու, աստղերու առընչութեան մէջ:

Կրնամ պարզապէս նկարները գրել, պատկերացնել, ներկայացնել կրկին, տեսակ մը այս սեղանի ճերմակին վրայ, այս կապոյտ պաստառին, այս պատուհանին, տեսակ մը ուղիղ տրապէզ մը որուն վրայ կը հակիմ, կը կռթնիմ, կը պառկիմ գրեթէ, կարծես գայն գրկէի,

ուրեմն

արեւ մը որ քայլքայլէր սեղանին վրայ ու կը փորէ թանձրութիւնը կարմիրի, անգիտակից աշխարհ, բռնկող հնոց, զգայութիւններու ցանց ու որոգայթ, հասունութիւն մտքի,

եւ այն ատեն կ'անդրադառնամ որ հոս, սեղանին վրայ, կարմիր, մոխրագոյն, կապոյտ գուշակուող ու յապաւուած, թափանցուած կամ խտացուած գոյները կարելի չէ ըսել, գոյները կարելի չէ նկարագրել, գոյները անուններ են լեզուին մէջ, իսկ շարժումներ, տարածութիւն, խորութիւն՝ պաստառին վրայ,

ուրեմն

գոյները կարելի է արտասանել եւ դուն կրնաս գուշակել ինչ որ կը կոչեմ կարմիր կամ հաստ սեւ, կրնաս հաղորդուիլ, այնքան ատեն որ կը մնանք լեզուին մէջ եւ անկէ դուրս կը լսենք անունները՝ գոյներուն փակցուած:

Երբեմն կրնաս երթալ դէպի քիմիական նիւթերու բաղադրութիւն մը, փոշի, լուծոյթ, իւղ, լպրծուն խիւս, ձեռքի շարժում մը որ կը խառնէ պատմութիւն եւ արհեստ,

երբեմն կը վերադառնաս պաստառին ուր գոյները եղեր են երեւում, երեւեր են կարծես առաջին անգամ ըլլալով, եւ ինչ որ չկար յիշողութեանդ մէջ՝ կը յայտնուի ահա, կ'ըսեմ կապուտակ նարնջագոյն, դեղնաւուն կարմիր, յօդաւորուած մոխրագոյն,

ձեռքը ջնջեր է գոյներու պատմութիւնը եւ պաստառին վրայ կը յօրինէ զանոնք, անգամ մը եւս:

Կամաց-կամաց կառուցել անհաւասարակշիռ, աննշմարելի կայունութիւն մը ուրկէ ուժեր, բխումներ, զսպուած շարժումներ կ'արձակուին, հրթիռ մը գոյնի, որ կը գծէ այրուբեն մը եւ կը փախչի, կը ջերծի այրուբենէն,

նոյն ատեն յայտնակերպում ու հետքեր, երեւում որ է հետք:

Իսկ դուն ու ես, որ կը քալենք պաստառին վրայէն, այս կողմէն դէպի միւսը, ցուցահեռ ճամբաներու վրայ, սանդուխ մը, վերելք մը անել, յետոյ սպասում մը տանիքի մը վրան, յետոյ խորտակուած քարաժայռին մէջ, գոյնի քարաժայռին մէջ, կ'անցնինք աղբիւրի մը ցայտքէն, կը գոլանանք, կը կնքուինք, ես ու դուն, հակադիր ճամբաներէ,

դէպի խորք մը, դէպի տեսանելիութիւն մը երկրորդ:

Կրնամ նկարագրել:

Քաղաք մը գուցէ հոն, շատ բարձր լեռան մը վրան, կապոյտի լեռ որ կը հակախօսէ, պարտէզի մը,

իսկ տրապէզ մը բաւական է որպէսզի բոլոր ձեւերը դադրին կերպեր ըլլալէ, եւ երեւին:

Ինչպէս բարձրաւանդակին վրայ հոն, Փերուի մը հեռաւոր, ինչպէս արեւոտ ու մաշած ու ամուլ մակերեւոյթին վրայ Սիկիլիոյ ուր եղանք, դուն ու ես, ճերմակի քարաժայռի մը յենած եւ մեր ոտքերը՝ ջուրերուն մէջ Սեֆալուի, ինչպէս երկիրը անկոչելի, որովհետեւ գաղտնի, այն որ մեզ կ'ապրեցնէ եւ ուր չենք բնակիր, ինչ որ կը կոչուէր բնակ երկիր, կամ երկիր անընակ, այն որ կը պարտադրէ մեզի անկարելի բարձրութիւն մը հորիզոնի, շունչի, շէշտի, տեսակ մը պատասխանատուութիւն, տեսակ մը

ձգէ որ ըսեմ,

ժուժկալութիւն բառի, գիծի, գոյնի, որպէսզի մնայ միայն յուշարձանը պահին, այն որ կ'ամփոփէ բոլոր ողբերը բխումներուն, անկանոն, յարաշարժ խըլըրտումները, հոսանքները կը պարպէ ծաւալներով, կոչէ՛ զայն ոխ, կոչէ՛ զայն առանձնութիւն, կոչէ՛ զայն վերջապէս վերին ազատութիւն մը՝ զերծ ամէն աղէտէ, բայց յուշարձան մը գոյնի ու վայելքի, ժուժող-ճկող իրեն այս բրտութիւնը կոտորակուող բաներուն,

աչքը միայն, պահ մը, կը պահպանէ այս բոլորը միասին, անհաւասարակշիռ կայունութեան մը մէջ, ինչպէս հաճոյքը սրընթաց առկախուած իր հասումի բարձրակէտին:

Նկարչութիւնը ցոյց կու տայ ինչ որ կայ եւ զօրութիւնը կու գայ բոլոր ջնջըւած բաներէն, պարապ յիշողութիւն, պատմութիւն՝ զերծ յիշողութենէ:

Դիւրաբեկ, փխրուն, երեւումները կը քայքայուին, կը դառնան հետք, կ'այլափոխուին զօրութեան մը, որ այնքան քիչ կ'երեւի որքան մեր առջեւ կը պարզէ մըտասեւեռումի մը, բանդագուշանքի մը ցնորական պատկերները: Գոնէ այդպէս հաւատանք, պահ մը, որ անձկութիւնը կը թարգմանուի գիծով ու գոյնով, երբ պարզապէս ձեռքէն մինչեւ աչք, աչքէն մինչեւ հեռաւոր խորքը, անիկա զօրութիւնն է օրուան:

Պատկերները կան, այո, Ասատուրի նկարչութեան մէջ, կան, որպէսզի աւերուին, պատռուին, ատոր համար է դուցէ որ անոնք կը պատրեն, կը խաբեն, կը հմայեն ու կը ծուլին քնարական ու ակնախտիղ,

մինչ նկարչութիւնը կը հետապնդէ խորքը, հասնիլ խորքին որ կերպաւորէ տարածքը, հիմնական եւ պատահական:

Ինչ որ ջնջուած է միշտ կայ, միշտ կը դիմէ դէպի անպատկերութիւն մը, որուն դուն ու ես կրնանք տալ շրջագիծ, բայց ջնջումը կը հաստատէ այս տեւական ջանքը, բանուածքը, ձգումը դէպի անպատկերին բացատը:

Հրաշալի հաւասարակշռութիւն մը անկայուն եւ հակադրական ուժերու՝ որ զանոնք կը ճկէ, կը դնէ լուծի տակ, կը լուծէ, ո՜ մեր լուծումները արուեստապէտի, մինչեւ որ հաւասարակշռութիւնը խորտակուի, եւ վրձինը նորէն եւ ահա իմ մատներս ցուցահեռ ստեղնաշարին վրայ վերսկսին, հարուած առ հարուած, ուղեգիծ ճամբան, դէպի խորք մը, պարզկայ ակիզբ մը:

ՀԱՐԻՒՐԱՄԵԱԿ ԵՂԻՇԷ ՉԱՐԵՆՑԻ

ՆԻԿՈՂ ԱՂԲԱԼԵԱՆ - ԵՂԻՇԷ ՉԱՐԵՆՑ ՅԱՐԱԲԵՐՈՒԹԻՒՆԸ ԵՒ ՅԱՐԱԿԻՑ ՄԱՆՐԱՄԱՍՆՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Գրեց՝
Գ. ՇԱՀԻՆԵԱՆ

Ազգերու կեանքին մէջ կան գրողներ, որոնց հանդիպումը յաճախ ճակատագրական, երբեմն պարզապէս օգտակար եղած է մէկուն կամ միւսին համար, բայց միշտ հետաքրքրական՝ գրականութեան պատմութեան պարագային:

Անգլիական գրականութեան մէջ հռչակաւոր է Ճոնսըն-Պոսուէլ զոյգը: Երկրորդը գրած է առաջինին կենսագրութիւնը եւ այդպէսով նպաստած՝ անոր հռչակի տարածումին: Բայց նաեւ Ճոնսընի մասին իր գիրքով անմահութիւն ապահոված է ինքնիրեն: Յատկանշական է, այս տեսակէտէն, գրականագէտի մը հարցումը. «Խնդիր է՝ Պոսուէլի շնորհիւ Ճոնսը՞նը հռչակաւոր դարձած է, թէ Ճոնսընի շնորհիւ՝ Պոսուէլը»:

Գերմանական գրականութեան մէջ կայ Կէօթէ — Հերտեր եւ Կէօթէ — Էքերման հանդիպումներու ազդեցութեան հարցը: Երիտասարդութեան շրջանին Կէօթէ հանդիպած է իրմէ հինգ տարու մեծ Հերտերին եւ այս հանդիպումը բնորոշ ազդեցութիւն ունեցած է իր ասպարէզին վրայ: Նոյն Կէօթէն յետագային ունեցած է քարտուղար մը՝ Էքերմանը, որ Ճոնսընին հիացող Պոսուէլին պէս հաւատարմօրէն արձանագրած է մեծ ու պզտիկ մանրամասնութիւններ, որոնց շնորհիւ այսօր կարելի է ամբողջական պատկերացում ունենալ հասուն Կէօթէի աշխարհահայեացքին մասին:

Ռուսական գրականութեան յատկանշական զոյգը Պուշկին — Տէրժաւին երկեակն է: Առաջինը տաղանդաւոր սկսնակ մըն է, երբ կը հանդիպի երկրորդին, որ ժամանակի հռչակի տիրացած գրողներէն մէկն է: Ան բարձր կը գնահատէ երիտասարդ բանաստեղծը եւ իր յաջորդը կը տեսնէ անոր մէջ:

Այս վերջին օրինակը, ճանաչումի եւ յայտնաբերումի մանրամասնութեամբ, նըման է Չարենց — Աղբալեան զոյգի օրինակին: Աղբալեան բանաստեղծ չէ Տէրժաւինի պէս եւ իր յաջորդը չի հռչակեր Չարենցը, բայց ռուս երէց բանաստեղծին նման հեղինակաւոր անձ է եւ անմիջական հռչակ կ'ապահովէ իր պաշտպանեալին:

ԱՆՁԵՐԸ

Երբ հանդիպումը տեղի կ'ունենայ, 1919-ին, Աղբալեանը քառասունը անձ հասուն մարդ է արդէն եւ հռչակ ունեցող հասարակական ու գրական գործիչ: Ինչպէս ինք կ'ըսէ՝ սուրը չէ ձգած որ գրող դառնայ, գրիչը չէ ձգած որ մարտիկ դառնայ: Եւ միաժամանակ երկուքն է այն ատեն: Մանկավարժական բեղուն գործունէութիւն ունեցած է արդէն, ծանօթ ու յարգուած քննադատ է, Հայ Յեղափոխական Դաշնակցութեան անդամ է եւ ղեկավար գործիչ, կուսակցական օրկանի խմբագիր եղած է, կամաւորական գունդերու Վարիչ Մարմնի եւ Ազգային Խորհուրդի անդամ, Հայաստանի անկախութեան յայտարարութիւնը բանաձեւող: Քաղաքական ու մշակութային աչքառու դէմք է ուրեմն եւ իբրեւ այդպիսին Խորհրդարանի անդամ դարձած է եւ նշանակուած՝ Լուսաւորութեան եւ Արուեստից Նախարար: Անունով կը ճանչնայ Չարենցը, բայց չի գիտեր որ իրեն ենթակայ կրթական ցանցին մէջ աշխատող երիտասարդ մըն է ան:

Եղիշէ Սողոմոնեանը, որ Չարենց գըրչանունով նշանաւոր պիտի դառնայ, քսանը նոր անցած երիտասարդ մըն է 1919-ին: Կանուխէն գրական հետաքրքրութիւններով տարուած պատանի՝ մոլի ընթերցող մը եղած է իր հայրենի Կարս քաղաքին մէջ: Խռովայոյզ ու տագնապահար հոգի՝ 17 տարեկանին մասնակցած է կամաւորական շարժումին, մահ ու աւեր տեսած եւ ահաւոր պատկերներ ամբարած իր յիշողութեան ու երեւակայութեան մէջ: Ցեղային համամարդկային գաղափարներն ու համայնավար վարդապետութիւնը փոխարինած են ազգային գաղափարախօսութիւնը իր հոգիին ու միտքին մէջ: Կանխահաս հեղինակ՝ 1917-ին տէր է արդէն բանաստեղծական երկու հատորի՝ Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան եւ Դանթէական առասպել, որոնց Աղբալեան կը ծանօթանայ պատահմամբ: Չարենց ուրիշ բաներ ալ գրած է ու հրատարակած, մասնակցած է համայնավար յեղափոխութեան եւ վերադարձած Հայաստան, ուր վերագրաւուած Կարսի շրջանին մէջ ուսուցիչ է, երբ իր անունը կը հռչակուի Երեւանէն:

ՀԱՆԴԻՊՈՒՄԸ

Աղբալեան անձամբ պատմած է իր հանդիպումը Չարենցի հետ, Ակօս պարբերականի Չ. գիրքին մէջ, իբրեւ «նիւթ Հայոց գրապատմութեան համար»(1): Այս հանդիպումէն առաջ տեղի ունեցած է նախահանդիպում մը, գիրքերու միջոցով, Բաքուի մէջ, 1917-ի աշնան:

Աղբալեան Բաքու գացած է խօսելու «մի մեծ հաւաքոյթի մէջ» եւ Արեւ թերթի խմբագրատունը կը սպասէ որ գինք տանին հաւաքավայր: Հոն պատահմամբ ձեռքը կ'անցնին Չարենցի վերեւ յիշուած գործերը: Վերնագիրները «ուշագրաւ» կը գտնէ ու կը սկսի կարդալ՝ սպասում ու հաւաքոյթ մոռցած: «Եղիշէ Չարենցն ու ես»ի մէջ այսպէս կը ձեւակերպէ իր տըպաւորութիւնը.

Տեսայ մի նոր մարդ, նոր վերաբերում եւ վարժ տաղաչափութիւն: Մի տաղանդաւոր սկսնակ (...): Տէրեանի հետքով մի նոր բանաստեղծ էր ծագում գրականութեան հորիզոնից:

Կ'որոշէ «առաջին իսկ առիթով» գրել այս նոր բանաստեղծին մասին, կը խընդրէ խմբագրութենէն որ գիրքերը փոխ տան իրեն ու Բաքուէն Թիֆլիս կը մեկնի զանոնք իր հետ տանելով: Բայց «ահի ու մահի» այդ շրջանին սպասուած առիթը ուշ կու գայ, երկու տարի ետք:

Աղբալեան կը պատմէ.

Երբ մի փոքր շունչ առայ, մի դասախօսութիւն տուի Ե. Չարենցի մասին: «Մի նոր բանաստեղծ» վերնագրով՝ խորհրդարանի շէնքի մէջ եւ խուռն բազմութեան ներկայութեան: Նոր բանաստեղծի անունը ընկաւ ամէնքի բերանը: Լրագիրները հաշիւ տուին դասախօսութեան մասին եւ Ե. Չարենցը դարձաւ մի անուն:

Այս իրողութեան արձագանգը կը գըտնենք Չարենցի ինքնակենսագրական քերթուածին՝ «Չարենցնամէ»ին մէջ, ուր կը կարդանք.

Էլ ինչո՞ւ ծիծաղէր հոգիս,
Երբ Նիկոլ Աղբալեանը մի օր
Սարսելով դահլիճն ու փոյէն —
Աւետեց ամբողջ աշխարհին,
Որ ծնուել է մեծ մի պոէտ...

Fonds A.R.A.M

Որ ծնուել է երգիչ մի վառ
Ու բերել է երգեր հրէ.
Ցնծա՛ Նայիրեան աշխարհ, –
Ցնծա՛... Եղիշէ Չարենց:

«Սարսելով դահլիճն ու փոյէն» տողը եւ անոր յաջորդող միւսները կը հաստատեն Աղբալեանի դուսպ տեղեկատուութիւնը: Բայց քննադատը կու տայ իր անունի յիշատակութեան մեկնաբանութիւն մը, որ կրնայ բոլորովին ճիշդ չըլլալ: «Չարենցն ուրախ չէ, կ'ըսէ, որ իրան յայտնաբերողը ե՛ս եմ եղած եւ ոչ իրենցից մէկը...»: Թերեւս: Բայց կարելի է նաեւ ուրիշ բացատրութիւն տալ մանրամասնութեան՝ երկդիմի նկատելով Չարենցի վերաբերումը: Կրնանք մտածել որ Չարենց ուրախ եւ հպարտ է Աղբալեանին պէս մէկու մը կողմէ բարձր գնահատուած ըլլալուն համար: Բայց Աղբալեանը քաղաքական հակառակորդ է եւ անունի յիշատակումին լաւ է կցել հեգնական երանգ մը՝ կարենալ զայն «մաքսէն անցընելու» համար: Այս վարկածը կարելի է ամրապնդել Չարենցի նըկարագիրի տարրերով, բայց նաեւ հրատարակչական մանրամասնութեամբ մը. «Չարենցնամէ»ի յետագայ հրատարակութիւններուն մէջ «Նիկոլ Աղբալեան»ը փոխարինուած է անորոշ «քննադատ» բառով...: Չարենցը հակասութիւններով լեցուն ու բարդ մարդ էր եւ բանաստեղծ: Երանգաւոր այս մեկնաբանութիւնը թերեւս աւելի կը յարմարի իր խառնուածքին:

Չարենց Թերթի մէջ կը կարդայ Աղբալեանի դասախօսութեան տեղեկատուութիւնը, կը մեկնի գիւղէն, ուր կը պաշտօնավարէր, կ'երթայ Երեւան և կը ներկայանայ Նախարար Աղբալեանին: Հանդիպումը այսպէս կը ներկայացուի այս վերջինին կողմէ.

Մտաւ աղքատիկ հագուստով մի նիհար երիտասարդ, անխնամ մազերով մի գլուխ վտիտ ուսերին, դէմքի մորթը տժգոյն ու քաշուած եւ քիթը մեծ ու սուր: «Նստեցէ՛ք, ասացի, ո՞վ էք եւ ի՞նչ էք ուզում», – Ես Ե. Չարենցն եմ, ասաց»(...): Ասացի, որ նախարարութեանս նախահաշուի մէջ նշանակուած է մի պաշտօն. – «անձնական քարտուղար»: Այդ պաշտօնի համար մարդ չեմ հրաւիրած(2). ես ինքս եմ իմ քարտուղարը. մարդու կարիք չունիմ(2): Բայց հիմա ես ձեզ նշանակում եմ այդ պաշտօնին: Շէնքիս մէջ ունիմ(2) մի ազատ սենեակ. կարող էք այնտեղ ապրել: Բայց ձեր «պաշտօնն» արդարացնելու համար պէտք է մի բան անէք. կազմեցէք նախարարութեանս շէնքի իրացանկը: Դուք ազատ էք. երբ ուզէք՝ եկէք պաշտօնի:

Աղբալեան գործավարին կը թելադրէ գործադրել իր որոշումը եւ Չարենցին տեղը ուրիշ ուսուցիչ մը ուղարկել գիւղ: Երբեմն ալ կը հետաքրքրուի «նոր պաշտօնեայ»ի վերաբերումով: Կ'իմանայ որ անկանոն կերպով կու գայ գործի, չարունակ կը ծխէ, մեքենագրուհիներու գործը կը խանգարէ անոնց հետ խօսելով, բայց ցանկը պատրաստած չէ եւ պատրաստելիք չունի:

Ես արդէն յոյս չունէի *կը գրէ Աղբալեան*, որ բանաստեղծից կարող է պաշտօնեայ դուրս գալ. իմ նպատակն էր նրան հնար տալ ապրելու եւ իր կոչումին հետեւելու: Հրաժարեցի հետը մեղմութեամբ վարուել եւ այնպէս անել, որ գրասենեակի աշխատանքը չտուժէ(2):

ՀԱՆԴԻՊՈՒՄԷՆ ԵՏՔ

Դէպքերը կը ստանան թաւալագլոր ընթացք: Տեղի կ'ունենայ Մայիսեան ապստամբութիւնը, գործի կ'անցնի Բիւրո–կառավարութիւնը եւ Աղբալեան կը հեռանայ Երեւանէն: Ցետոյ կը ծագի հայ – թրքական պատերազմը, Հայաստանը կը դառնայ խորհրդային Հանրապետութիւն, Աղբալեան կը բանտարկուի, Փետրուարեան ապստամբութեան շնորհիւ կ'ազատի եւ կ'անցնի Թաւրիզ:

Թաւրիզի մէջ է որ 1923–ի ձմրան կը ստանայ Եղիշէ Չարենցի գործերը՝ հեղինակին կողմէ ուղարկուած. Երկերի ժողովածուի *երկու հատորները,* Պոէզոզունա, Ռոմանս անսէր *եւ ուրիշ գրքոյկ մը, որուն տիտղոսը չի յիշատակեր: Բանաստեղծը իր տրամադրութեան տակ գիրք չէ ունեցած եւ խնդրած է բարեկամէ մը որ իրեն նուիրած օրինակները դիջի Աղբալեանին:*

Ժողովածուի Բ. հատորը կը կրէ հետեւեալ մակագրութիւնը.

Սիրելի Նիկոլ Աղբալեանին, Ե. Չարենցից: Նիկոլ ջան, ես ոչ մի համար չունէի իմ այս հատորներից. որովհետեւ առիթ հանդիսացաւ Մ.ը զիջեց իր համարները. ընդունիր իմ այս նուէրը որպէս նշան յարգանքի եւ համակրանքի. քո՝ Եղիշէ Չարենց. 923, 1, 28, Երեւան:

Մ.ը աւելցուցած է.

Զիջում եմ ուրախութեամբ. քեզ հալալ:

Առաջին հատորի մակագրութիւնը հետեւեալն է.

Սիրելի Նիկոլ Աղբալեան, ընդունէ(2) իմ գիրքերը որպէս յարգանքի եւ համակրանքի նշան, 28, 1, 923, Երեւան:

Մ.ը կցած է վերը յիշուած բառերը:

Ռոմանս անսէրի *Ջօնը աւելի ջերմ է եւ կ'ակնարկէ Երեւանի դասախօսութեան.*

Սիրելի Նիկոլ Աղբալեանին, իմ առաջին ուսուցչին, որին ես երբեք չեմ մոռանայ եւ երբեք չեմ դադարի յարգել:

Պոէզոզունայի *մակագրութիւնը ընթացիկ է.*

Սիրելի Նիկոլ Աղբալեանին շատ սիրով եւ յարգանքով:

Աղբալեանի մահէն ետք այս գիրքերը մնացին Ճեմարանի գրադարանին: Տարի մը ետք, 1948–ի ամառը, Գասպար Իփէքեան, որ Համազգայինի Կեդրոնական Վարչութեան անդամն ու գործավարն էր եւ կը բնակէր Ճեմարանի Ուստի Ապուժմիլ փողոցի շէնքին վերի յարկը, պարտականութիւն ստացաւ կարգի դընելու գրադարանը:

Ես այն ատեն աւարտած էի Ճեմարանի Բ. լսարանը եւ կը պատրաստուէի մտնելու վերջին՝ վկայականի դասարանը: Գասպար Իփէքեան գլխ գործի կանչեց օգնելու համար իրեն:

Իփէքեան երկու լաւ կարգադրութիւն ըրաւ. յատուկ գրապահարան մը պատուիրեց Աղբալեանի գիրքերուն համար եւ կազմել տուաւ որոշ հատորներ: Եւ որպէսզի մոռացութեան զոհ չերթայ Աղբալեանի անունը՝ փորագրել տուաւ զայն եռաժեղկ պահարանի ճակատին:

Այս առիթով երեւան եկան Իփէքեանի բնաւորութեան երկու գիծերը. բծախնդրութիւնը եւ բարեսրտութիւնը: Գրադարանի շինութեան համար դիմեց ժամանակի լաւագոյն կահագործներէն մէկուն՝ Այվազեանին, բայց գիրքերը կազմելու գործը վստահուեցաւ, սկիզբը գոնէ, Ճեմարանը նոր աւարտած երիտասարդի մը, որ կազմարարութիւնը նոր կը սորվէր:

Եւ պատահեցաւ անխուսափելին. Այվազեանի արհեստանոցին մէջ շինուեցաւ գեղեցիկ ու տոկուն գրադարան մը, որ մինչեւ հիմա գործի կը ծառայէ, բայց Ճեմարանաւարտի ձեռքերուն մէջ որոշ գիրքեր հաշմուեցան կազմուելու ատեն: Անոնց մէջն էին Ե. Չարենցի հատորները: Անոնց եզերքները շատ կտրուած էին եւ մակագրութիւնները՝ գլխատուած: Այս հատորները ատեն մը ցուցադրուեցան Համազգայինի Թանգարանը, յետոյ մաս կազմեցին Հայագիտական Բարձրագոյն Հիմնարկի գրադարանին: Այս գրութեան պատրաստութեան ատեն, 1997–ի գարնան, անոնք չգտնուեցան:

ՊԱՏԱՍԽԱՆ ՆԱՄԱԿ

Աղբալեան հաճոյքով կը կարդայ Չարենցի հին գրութիւնները եւ նորերէն քանի մը հատը, բայց վայրոյթով՝ Ռոմանս անսէրը, *որ կ'ըսէ, «անպատկառ բովանդակութիւն ունէր եւ ոգու անկում էր ցուցադրում»: Եւ Չարենցի նմանութեամբ «անպատկառ ոճով» նամակ մը կը գրէ եւ «նորօրինակ տաղաչափութեամբ» «պոէզոկարծիք» մը ու կ'ուղարկէ գիրքերը բերողին հետ:*

Նամակը հետեւեալն է.

1923, Փետրուար 9
Թաւրիզ

Բարեկամ,

Ստացայ գրքերդ: Կարդացի: Շընորհակալութիւն քեզ ու զիջողին: Բարեւս տուր փոխարէն: Լսա՞ծ ես մեր գիւղացու խօսքը, որ ասում է. «Ձտեսն ի՞նչ տեսաւ». – իրա մօր ...ը, որ շատերն էին տեսած իրանից առաջ: ...դ առել ես՝ մտել ես մէյդան Մասիսից Վաղդայ. կարծում ես՝ Դո՛ւ ես, որ կաս. ուրիշները կոտած են: Մոսկով ուրիշ լաւ բան չտեսա՞ր բացի փսխաթը անոութի տակ մաճ եկող կանանցից: Չգիտեմ ո՞վ է Արփիկը, որի մազից կախուել ես հիմա. թող Աստուած բանն աջողի. բայց հանդուրժո՛ւմ է, որ կին չես տեսնում, այլ երկու ոտ ու մի...: Ո՞ւր ես իջել «Կապոյտի» երգիչ: Թքել ես դէն «Ծիածան» ու «Տաղեր». լա՛ւ. գիցուք թէ չկայ ցնորք, չկայ ո՛չ տուն, ո՛չ երդիք. չկայ եւ մա՞րդ: Խորտակեցիք բռնութիւն, տէր ու մեծ. իսկ նրանց կուլտը չէ՞ք սնուցանում է հոգիդ: Մանգաղն ու մուրճը տգէտ, անկիրթ ու բիրտ են եղած. բայց կինը մի՞ս. սա հեռու է նրանցից: Էգ չէ կինը գիւղացուն, միայն էգ. այլ նաեւ մայր է որդուն, տանտիկին: Էգ չէ կինը բանուորին. զուգաւորումն ի՛ր կարգին, բայց մըտերիմ է, ընկեր: Աղքատացումը հոգու, որ դու հանդէս ես բերում անպատկառ եւ կարծում ես թէ դրօշ պարզեցիր նոր ու վառ՝ շա՛տ է հին: Պարապորդները վաղուց ուրիշ հաճոյք չեն տեսած. մտել են շէքը էգի կարծելով հաճք են գտել եւ հայեացքը կարճատես պորտիցը վար են նետել, բնա՛ւ վեր, ուր էգի մէջ «մարդն» է շողում աչքերում: Պարապորդի երգի՞չ դարձար դու հիմա, թողած Իրանը, Նայիրին ու Մոսկուան: Սանձդ քաշիր, քեզ քո բո՛ւռը հաւաքիր: Մենք կարող ենք շատ տէր ու մեծ խորտակել, բայց կայ մէկը, որ հզօր է ամէնքից, բընութիւնն, որ իր տուած քանքարի հարիւրապատիկն է ուզում: Շնորհքըն իջել է վրադ առանց որ դու պահանջես. ազնուական ես ծնուել. – պա՛րտքդ ուրեմն իմացիր: Մարդու մէջ խոզ կայ անշուշտ, բայց խոզը չէ, որ մարդուն «մարդ» է անում: Խոզութեան դաս եւ դասատու չի՛ պակսի: Հարկ չկայ, որ քո վերնատուր շնորհքն առնես ու քաշ տաս տիղմերի մէջ խոզութեան եւ Տրդատի պէս խոկաս շամբուտներում մոլութեան: Քեզ կարդում է պատանին, հարս ու քոյր. ի՞նչ ես տալիս դու նրանց. – ժահր ու թոյն: Երգում ես «Նայիրի», «Կարմիր Մծբին», հեռուներ. – պնչատների արքայութի՞ւն ես ուզում՝ հեշտագըրգիռ, հեշտամոլ, թէ՞ մի զգաստ, աշխատաւոր ու վերասլաց հայրենիք: Ո՞րն է քարը քո բերած այն տան համար, որ կառուցում են դանդաղ ու յամառ քո երգած Հայկն ու Մկոն. փթո՞ւմը գարշ, հայեացքնե՞րդ գետնաքարշ, զգացո՞ւմդ լրբենի, մոլի կրքե՞րդ անսանձ...: Այդտեղ են հասել ամէնքը, որ կնոջ շէքի մէջ տեսել են կենսական իմաստութեան եւ վայելքի այրն ու քէն: Մինչդեռ Աստուած քեզ տըւել էր շնորհք թեւելու վեր, ամէն հնարաւորութիւն կերտելու անանց գեղեցկութիւններ – երեւակայութեան թռիչք, յորդահոսան լեզու, զգացումի հզօր պոռթկումներ եւ մեղմի, երանգի, քնքոյշի ըմբըռնում: Նայելով վար ու դիմաց՝ Ազատ Վշտուններին եւ Տէրեաններին՝ դու կարծում ես արդէն մի բան ես եւ բաւական բան: Ռուսաց տխմար յանգաթուխները քեզ թւում են ինչ որ կաղապարներ եւ Նայիրիի բնակիչ՝ դու տեսնում ես հայրենի լեռ ու բլուր եւ հիւսիսի տափաստան – մինչդեռ աշխարհը լայն է, խոր. հեռուն ներկայի եւ հեռուն անցեալի – անսահման: Ստեղծագործ մեծ ոգիներ են եղած մեր գունդի վրայ, որոնց պէտք է ձգտես դու ընկեր դառնալ, իսկ դու մտել ես շէքի մէջ եւ սկսել ես բուրել գարշահոտութիւն: Վա՛յ քեզ Չարենց, հազար վայ. ափսո՛ս հայ գրականութիւն. աւելի ափսոս իմ յոյսեր, որ առկայծում են սակայն...:

Ողջոյն գրական Ն. ԱՂԲԱԼԵԱՆ

Այս նամակին առիթով կարելի է կատարել հետեւեալ խորհրդածութիւնները.

Աղբալեան չի ճանչնար Արփիկը եւ անուղղակիօրէն կը քննադատէ զայն՝ հանդուրժելուն համար Չարենցի սանձարձակութիւններուն: Բանը այն է, Չարենցի բարեկամներուն, եւ յատկապէս Մահարիի վկայութեամբ, որ Արփիկը զսպող–կանոնաւորող դեր խաղացած է Չարենցի կեանքին, հետեւաբար եւ գրականութեան մէջ: Կրնայ պատահիլ որ ան աւելի թոյլատու եղած ըլլայ սակայն Չարենցի արտայայտչական չափազանցութիններուն հանդէպ, նկատի ունենալով երկու բան. յեղափոխական տարիներուն ստեղծուած ազատական մտածելակերպը սեռային հարցերու մասին եւ գրականութեան սանձազերծումը բարոյախօսական եւ գեղագիտական կապանքներէն: Աղբալեանի համար դժուար է անտեսել բարոյական եւ գեղարուեստական աւանդութիւնները եւ ընկալել Չարենցի յանդգնութիւնները: Սերունդի եւ մտայնութեան պատուար մը կայ իր եւ բանաստեղծին միջեւ:

Բայց անվերապահ կերպով չի դատապարտեր Չարենցի բանաստեղծութիւնը. կ'ափսոսայ յոյսեր սնուցած ըլլալուն համար, բայց կը խոստովանի թէ այդ յոյսերը մարած չեն ընդմիշտ, «առկայծում են» տակաւին: Բանաստեղծի նոր դրեւանը համապատասխան չէ իր աւանդապաշտ ճաշակին, բայց բոլորովին անտարբեր չի ձգեր զինք: Հետաքրքրական, փորձիչ բան մը կայ նորօրինակ արտայայտութեան մէջ, որ կը մղէ խոհուն քննադատը ծաղրակապկելու յանդուգն բանաստեղծը: Կ'ըսէ որ անպատկառ լեզուն իբրեւ միջոց գործածած է անոր անպատկառ սիրտը յուզելու, բայց պէտք է ընդունինք թէ քիչ մը անսովոր միջոց է այս մէկը...: Արդեօք նմանաստեղծումի խաղը եւ հաճոյքը դեր չէ՞ն ունեցած այս նախաձեռնութեան մէջ:

ՊՈԷԶՈԿԱՐԾԻՔ

Այս հարցումին ներայայտ պատասխան մը կու տայ Պոէզոկարծիքը: Նամակով ըսելիքը ըսած էր արդէն Աղբալեան: Ինչո՞ւ «նորօրինակ տաղաչափութեամբ» եւ տպագրական ձեւերու կրկնութեամբ կը շարունակէ խօսքը: Խաղէն տարուելով թերեւս ու նաեւ ցուցնելու համար, ո՛վ գիտէ, որ այդքան ալ դժուար բան չէ նորարար–նորարար խաղալը:

Ահաւասիկ Աղբալեանի նմանաբանութիւնը.

Պ
Ո
Ե Ե. Չարենցին
Զ յօրինեց
Ո հին ու նոր
Կ ոճով
Ա Ա. Ն. Աղբալեան
Ր 1923
Ծ
Ի
Ք

Գրքերդ եկան.
կարդացի.
«Ցոյցի Չեկան»,
«Ծիածան» –
գիքիլ ու քիլ
միացած:
Իսկ ես,
վեւ՝
քիլն արեւշող
նետեցի
Հմուտ բազկովն իմ պողպատ՝
արեւին, –
իր ծնողին լուսարգանդ. –
գիքիլը գարշ՝
ժխտումներիս անդունդը.
մարշ !
Այդ գարշ հոսանքը հոտկէն
բերում ես դու մեզ անտի,
ուր պոէտներ բազմակի,
անարժէք,
ուր շէքն էգի
չունի լաք
halt !
Ասա տեսնենք դու,
Չարենց,
գագաթը սոյր՝ Մասիսի
եւ տափաստանն Հիւսիսի
եղնիմ նախին, նախնախուտ,
Սեւան ու Վանը կապոյտ,
գաղջին հովերը մգլոտ
արեւասուն զովի մօտ,
մթին անդունդ՝ խորափիտ,
ջրերը խենթ ու փրփուր,
տափարակներ բթամիտ
գետերը յոյլ, մարդակուր,
ի՞նչ ունեն, ի՞նչ
նոյն. –
ոչի՛նչ:
Նարեկացին ու Քուչակ
ու Նովէն
չեն հանդուրժի, որ շաղ տաս
լրբօրէն
բերանդ գարշ Մոսկովի
եւ ղամշին
կը շառաչէ քո դնչին
անպատկառ:
Տարփողում ես ամէնուր
որ՝
քո կոր մէջքովը վտիտ,
մի գրոհով ամեհի՝
որ ուզենաս կը նետես
աստղերին
շէք ու...
Սակայն ասեմ ականջիդ. –
ո՛չ թէ աղջիկն օսլոգի,
նոյնիսկ կիները անքիթ
հազիւ թէ քեզ հաւատան
ու գան, ...
իսկ թէ ...
հազիւ թէ մի կէկլի
սրտով անցնի թէ՝
– է՛լի:
Հիմա ես
քեզ
ի տրիտուր նուէրիդ
տամ քեզ խրատն իմ բարի. –
երբ աղջիկները անքիթ
մերկատիտ
վզովդ ընկած անեն
նետ՝

Fonds A.R.A.M

չմոռանաս դու
պոէտ
մեծ,
առնես այն ճարը հատու
600
եւ մի 6:
Զափ դիր լեզուին
քո վարի
ու վերի
եւ իմացի՛ր
զուսպն է հզօր ու կայուն,
խիտն է խրոխտ, մնայուն,
ինչպէս
տե՛ս
Մասիսը բորբ ու ցրտին
վեհափառ,
որ ճերմնչում է կորով
դարէ դար:
Ա՛ռ,
տա՛ր,
տար քո տիղմերը Մասիս
ու մաքուր՝
այն քարձունքիցը պուրպուր
դիտիր աշխարհն ու Հիւսիս:
Սթափի՛ր
մաքրէ հոգիդ ու մարմին,
որ մեր անմահ Նայիրին
արեւասուն,
երբ քարձրանայ կապոյտից
Բզնունի՝
իր աչքերով հրաբորբ
բայց զգաստ
եւ պչրանքով հոլանի՝
քեզ չվանէ գորշ Հիւսիս,
ուր փթիս
կամ դաշտերը Կիրկիզի,
ուր գտաւ
Տէրեանն, ափսո՛ս,
ցրտին
փոս:

1923, Փետրուար 9, Թաւրիզ

Իր իսկ կողմէ գրաքննութեան ենթարկուած բառերը նուազ պիտի գայթակղեցնէին մեզ այսօր. վարժուած ենք որոշ չափով: Բայց հարցը այն է, որ նոյնիսկ գրաքննուած վիճակին մէջ Աղբալեանի այս երկու գրութիւնները գայթակղեցուցած են Ակօսի կարգ մը ընթերցողները: Կը պատմուի նոյնիսկ որ Լեւոն Շանթ ըսած է թէ Աղբալեան պէտք չէ տպէր զանոնք:

ՀԵՏԵՒԱՆՔՆԵՐԸ

Ստոյգ չէ այս հաստատումը: Բայց եթէ ըլլար, համաձայն պիտի ըլլայի՞նք Լեւոն Շանթի հետ: Անկախաբար Չարենցին վրայ ունեցած իրենց ազդեցութենէն՝ լաւ է որ տպուած են այս իւրայատուկ նամակն ու կարծիքը: Անոնք հետաքրքրական են «Հայոց գրապատմութեան համար», լոյս կը սփռեն Չարենցի եւ Աղբալեանի խառնուածքներուն վրայ եւ երկուքի յարաբերութեան:

Աղբալեան հաւանօրէն կը սխալի երբ կ՚ենթադրէ թէ իր կշտամբանքը արդիւնաւոր եղած է եւ թէ Չարենց բարելաւած է «իր բարքն ու ստեղծագործութիւնը»: Ճիշդ է, հրաժարած է նորարարական չափազանցութիւններէ, բայց ուրիշ նորութիւններու համեմատելով ու հաստարիմ մնալով իր անհանդարտ եւ ըմբոստ խառնուածքին: Եւ փաստօրէն ոչ բարքը փոխած է, ոչ ալ ստեղծագործութիւնը: Բարքի չեղումի համար բանտ մտած է նոյնիսկ եւ ստորագրած շատ աւելի «անպատկառ» տողեր, քան Աղբալեանը հակազդելու մղողները:

Աղբալեան իրաւունք ունեցած է սակայն կասկածելու թէ Չարենցի թուղթերը պահուած չեն, եւ իր գրածները մանաւանդ: Հիմա գիտենք՝ ի՛նչ աղէտի հանդիպած է Չարենցի թողօնը եւ գոհ պէտք է ըլլանք որ աւեհեր քննադատը կեանքի վերջալոյսին տպած է յուշի այս պատառները, իր անսովոր նամակն ու տաղաչափուած կարծիքը եւ անոնց ընկերացող մեկնաբանութիւնները:

Անոնց շնորհիւ վաւերական վկայութիւն մը կը հասնի մեր գրականութեան հետաքրքրական այս դրուագին մասին, որ արժանի է մեր հետաքրքրութեան եւ հիացական գնահատանքին:

Գ. ՇԱՀԻՆԵԱՆ

---

(1) «Եղիշէ Չարենցն ու ես», Ակօս, 1945, Զ. գիրք, էջ 93 – 105: Յետագայ բոլոր մէջբերումները կատարուած են այս յօդուածէն:

(2) Այս եւ նոյն թիւը կրող յաջորդ բառերը արեւմտահայերէն վերջաւորութիւն ունին: Գրաշարը սխալ շարած է, Աղբալեան ի՞նք այդպէս գրած է:

ԲԱԼԷՏՈՍՔՈՓ

արուեստասէրի մը օրագրէն

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

Փարիզ, Հոկտեմբեր 6
Քէ Պրանլի, «Ֆիաք»

ԱՐԴԻ ԱՐՈՒԵՍՏԻ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՏՕՆԱՎԱՃԱՌ

Կիրակի: Վերջին օրն էր: Պէտք է տեսնէի:

Պիտակը ճշգրիտ էր մասամբ: Իրաւամբ ի՞նչ կը սպասուի տօնավաճառէ մը, մինչեւ իսկ միջազգային: Տաղաւարներ՝ քով-քովի, մէջ-մէջի՝ լեցուն պէս-պէս ապրանքներով: Այսպէ՛ս էր: Կը մնար առաջին երկու բառերուն սահմանումը ճշգրիտ: Արդի արուեստ: Էր երբեմն՝ «առարկան» արհեստաւորին գործն էր: Այսօր արուեստագէտին կալուածին է անցած: Կ՚ուզուի յուզում յառաջ բերել, խորհրդածել տալով: Օրինակ՝ առաձգական խէժէ պուպրիկ մը մերկ իբրեւ արձան, ըկլուած ուրիշ նմանօրինակ պուպրիկի մը կողմէ: Եւ մարդիկ շուրջը՝ երբեմն կը խնդան:

Նշմարեցի քովս՝ ցուցասրահին տէրն ու մշակութային նախարարի մը կինը, որոնք կը շաղակրատեն այս աննման դեղեցկութեան առջեւ, զուրկ՝ նուազագոյն կերպընկալ շնորհէ: Մտածումը՝ որ արուեստ կ՚ուզէ կոչուիլ, երբ ան հանգրուան մըն է միայն, գործին եղելութեան պահուն, հասնելու համար իրաւ արուեստի գործին, անոր ամենավերացական տարազովը տրուած: Իսկ ի՞նչ կար ցուցադրուած այլուր՝ Փիքասօ, Պրաք: Դարավերջ մը կ՚ապրինք: Ո՞ւր էին նորաբար ուժերը: Արդի արուեստը կրնայ քըննալ: Տօնավաճառը արթուն է: Մինչեւ այս գիշեր:

Հոկտեմբեր 9
Թէաթր տէ Շան զ՚Էլիզէ

ՄԱՐԻԱ ՓԻՐԷՍ

Ի՞նչպէս կարելի է անհատնում կըրկնութիւնները Շուպէրթի, անոյշ մեղեդիներու շարահարումին վերածել: Գուշակելով զանոնք, առանց պղծելու բուն գիծը: Ահա՛ Մարիա Փիրէսի նուագին զաղտնիքը: Որ կը յաջողի վերին պարզութեամբ ու իմաստալից ոճով՝ թախծոտ երաժշտականութեամբ առլցուն գործեր մեկնաբանել: Որքան յարմարող Շուպէրթի, որուն էմփրոմփթիւներուն երկրորդ տետրակը տուաւ ամբողջութեամբ: Զորսն ալ իրարմէ հրապուրիչ թաւշային խաղով մը, առաւելապէս խանդավառող: Սկսաւ ա՛յդպէս, ու տիրապետեց սրահին: Երկրորդ մասը յայտագրին կը սկսէր Պախի առաջին փառթիթայով: Նոյն սահուն մարգարտանման հնչեղ խաղն էր նշմարելի, մերթ ընդ մերթ պարանիցկ թէ լուսալիր եղերգական կըշռոյթով: Համերգը կը վերջանար Պէթհովէնի ափասիոնաթա սօնաթով: Փորթուկալցի դաշնակահարուհին հո՛դ ալ ջանաց յայտնաբերել սէրը, կիրքը, յուսախաբութիւնը, յոյսն ու կորովը, իր սիրալիր նուագով՝ բայց տարբեր է զգայուն նուագը, դիւրազգածութեան մատնուած նուագէն: Ուր հաւասարակշռութիւնը դժուար է պահել՝ մանաւանդ ժամանակին կարգաւորման մէջ՝ զոհուելով երբեմն քմահաճ հեշտասիրութեան մը, անկախ երգահանին մտքէն: Հո՛դ կը կայանայ մեկնաբանին բուն աշխատանքը արժանավայել: Մարիա Փիրէս, նախ Շուպէրթի եւ յետոյ Պախի կատարման ընթացքին բացարձակ յաջողութեամբ գտած էր այդ արժանահաւատ հաւասարակշռութիւնը: Կատարեալ հաղորդակցութիւն մը ստեղծելով իր եւ մեր միջեւ: Վերադտանք զինքը նոյն շնորհաբաշխ նուագով կրկնութեան մը ընթացքին, դարձեալ Շուպէրթի մէկ մեղեդին մէջ: Երկու հազար ունկնդիրներուն մէջ կայի՞ն արդեօք քանի մը Հայեր, որոնք պիտի ուրախանային գուցէ եթէ վերահաստ ըլլային Մարիա Փիրէսի երաժշտական երկար տարիներու պատրաստութեան ի Գերմանիա՝ իբրեւ սան Գալուստ Կիւլպէնկեան Հիմնարկին: Կէտ մը որ յայտագրին մէջ նշուելու ատենն կարեւոր չէր նկատուած:

Կարեւորը՝ բաժնուեցանք Թէաթր տէ Շան զ՚Էլիզէէն հիացիկ:

Հոկտեմբեր 11

ՌՈՅ ԼԻԽԹԷՆՇԹԱՅՆ

Ամերիկացի: Բոլոր թանգարաններուն մէջ իր անկիւնը ունի: Վաթսունական տարիներուն փօփ արուեստին արքան էր: Եւ կը մնայ ցայսօր անոր լաւագոյն ներկայացուցիչներէն մին: Կը բաժնուի, սակայն, ձգելով յատկանշական գործ մը, որ չռայլօրէն կը ներկայացնէ նաեւ մերօրեայ ամերիկեան արուեստը: Մաս կազմած է ծանօթ հաւաքածոներու, արժանանալով բարձր վարկի, իր կենդանութեան ընթացքին:

Տեսակ մը դժգոհութեան զգացումէ տարուած, պահանջքը զգացած էր պայքարելու վերացական արտայայտապաշտութեան դէմ: Ջեւացնել ջանալով ամէն կարգի գործածական առարկաներ, ձաղկելու համար ընկերային ապրելակերպը: Կերպընկալ ձեւառութիւններ զգալի են իր մեծադիր պաստառներուն մէջ, ուր նիւթը կը ներկայացնէ փոքր կէտերով, հաստ թէ բարակ գիծերու շերտերով, տեսակ մը բնորոշիչ միջոց ստեղծելով:

Առաջին ակնարկով տղայական, բայց երբ վառ գոյներն ալ գան աւելնալ նկարին դիմագիծը ինքնատիպ է:

Հաւանաբար երկար մնայ Ռոյ Լիխթէնշթայն պատնէշին վրայ իբրեւ Ամերիկայի մշակոյթը յայտնաբերող ազդեցիկ վարձառու արուեստագէտ:

Հոկտեմբեր 12

ՍՏԵՂՆԱՇԱՐԻ ՀՍԿԱՆ՝ ՌԻԽԹԷՐ

Երբ լսեցինք առաջին անգամ՝ պատերազմին յաջորդող տարիներուն՝ Էմիլ Կիլէլսի նուագը, խորհեցանք թէ Հորովիցի յաջորդող երիտասարդն է: Լաւագոյնը աշխարհի: Ու ա՛ն ըսաւ՝ մի՛ աճապարէք դատելու. սպասեցէ՛ք. լսա՞ծ էք Ռիխթէրը: Ա՛ն ալ թող գայ նուագէ: Յետոյ կը խօսինք:

Հաւանաբար իրաւունք ունէր:

Եթէ առաջինը «աւելի բան» մը ունէր ըսելիք բաղդատմամբ միւսներուն՝ վերջինը «ուրիշ բան» կ՚ըսէր: Եւ ի՞նչ էր այդ «ուրիշը», եթէ ոչ արուեստագէտին տիեզերական դրոշմով տուած յուսածիծաղ վառ տեսիլքը մարդկութեան, որ միայն արհեստավարժ առաւելութեանց հետ չէր առընչուած, այլ՝ մեծ մտքի մը խորհուրդէն ծագում կ՚առնէր:

Ու երգը դադրած է հիմա բարձրահայեաց վախազդու ստեղնաշարի հըսկային որ արագ քայլերով կու գար տեղաւորուիլ դաշնակին առջեւ իր երեւութապէս փայտահատի ձեռքերով:

Երգ որ կը սկսէր՝ երթալ ուղղակի բախելու մեր սրտերուն: Բոլոր սրտերուն: Երգ մը վեհ, խորունկ, լայնածաւալ, խորհրդաւոր ու յափշտակիչ իր մազնիսացնող առեղծուածային ելեւէջներով: Պախ, Շուման, Շուպէրթ, Պէթհովէն, Տէպիւսի, Փրոքոֆիեւ՝ ո՞վ պիտի կարենայ տալ զանոնք այդ վարակիչ ընծայատու արբեցութեամբ:

Կա՞ն անփոխարինելի մեկնաբաններ: Այո՛, կա՛ն:

Անոնցմէ մէկն էր որ կ՚անհետի:

Երկու յիշատակ իրմէ:

Մին՝ Մէլէյի տարեկան իր փառատօնի օրերէն: Յայտագրի մէջ Պախի Ֆա Մինէօռ քոնչէրթօն: Արբեցած ու խիստ ոգեւորուած աւարտեց: Սրահը կրկնութիւն մը կը խնդրէր: Անքո՛ռ, Սլավա··· անքո՛ռ:

Սլավա նստաւ ու տուաւ ամբողջութիւնը գործին կրկին, իր երեք մասերով:

Համերգէն ետք, երբ ուրախ զարմանքս կը յայտնէի, ըսաւ՝ «առաջին անգամ այնքա՛ն ալ լաւ չէր»: Արդեօ՞ք: Ի՞նչ պատասխանել, երբ արուեստագէտը առաւել պահանջկոտ ու դժգոհ է ինքն իրմէ: Իրաւացի: Մտերմութեան մէջ վերջին ծայր վերապահ՝ Ռիխթէր ինքնակամ, ինքնազօր ու դժուարահաճ կը դառնար երբ արուեստն էր խնդրոյ առարկայ:

Փարիզ, ուրիշ գիշեր:

Հաւաքուած ենք մտերիմ արուեստասէր ընկերոջ մը տան հիւրասրահը ուր կայ հոյակապ «Պէօզէնտորֆէր» մը: Իր նախասիրած դաշնակը:

Այդ գիշեր համեստօրէն մօտեցաւ անոր ու շուրջ երկու ժամ անդադար նուագեց մեզի «ռուսական դպրոցը», տողանցել տալով բոլոր մեծերը:

Ժամը յառաջացած էր: Ոմանք մեկնեցան: Դժուար էր բաժնուիլ. չչմած էի: Ինձ նման, մնացին վեց-եօթը հոգի: Կը յիշեմ, դաշնակին շատ մօտիկը, գետինն էի նստած: Նկատեցի թէ մոռցուած էր մեծ երգահաններէն միայն Ռախմանինոֆը: Մօտենալով իրեն հարցուցի պատճառը, երբ գիտէի թէ հիանալիօրէն կը մեկնաբանէր անոր փրէլիւտները: Երբ յիշեցուցի, խնդուքով մը հարցուց՝ «ո՞վ ըսաւ»: Տուի աղբիւրս. Առնօ Բաբաջանեան:

«Օ՜հ, գիտէք, Առնօն ինձմէ աւելի լաւ իսկ կը նուագէ զանոնք, Ռախմանինոֆի նման: Ինչո՛ւ չէ, կը նուագեմ, բայց ո՛չ այս գիշեր. մատներուս մէջ չունիմ զանոնք սա պահուս»:

Երջանիկ արուեստագէտ որ կը մարես ճրագդ, ութսուներկու տարու, ձգելով մարդկութեան անթառամ յիշատակներ քու արբեցուցիչ մեկնաբանական շնորհով: Պիտի մոռնայի՝ յատկանշական դրուագ մը եւս իր աշակերտական կեանքէն: Վայրը՝ Մոսկուայի երաժշտանոցը: Պատմողն է Լազար Պէրման: Աւարտական քննութեան օրն է: Լաւագոյն աշակերտներէն մին պիտի նուագէ Ռախմանինոֆի երկրորդ քոնչէրթօն: Ընկերացող դաշնակահարը որ նուագախումբին մասը պիտի կատարէր, կը բացակայի: Այդ փափուկ պաշտօնը վերջին պահուն կը վստահուի Ռիխթէրի որ անվարան կ՚ընդունի:

Ու Լազար Պէրման կը շարունակէ, որուն վիճակած էր այդ օր էջերը դարձընել՝ «երբ սկսաւ ընկերացող Ռիխթէրի դաշնակը, սրահին, աշակերտութեան, քննիչ յանձնախումբին ու իմ ալ ուշադրութիւնը սառեցաւ իր վրայ: Այնպիսի լարուածութիւն մը ստեղծուեցաւ, որ կիզակէտ վերածուած էր երկրորդ դաշնակը: Զկրցանք հետեւիլ բուն մենակատարին, ու խեղճը հակառակ իր լաւ նըւագին, հազիւ կրցաւ միջին նիշ մը ապահովել»:

Այդ օրերէն իսկ, տասնըութ տարու Սվիաթոսլաւ Ռիխթէրի նուագը «ու՞րիշ բան» պատմել սկսած էր արդեօք:

Հոկտեմբեր 13

ՅԻՇԱՏԱԿԵԼԻ ԳՈՀԱՐԻԿ ՂԱԶԱՐՈՍԵԱՆ

Զինքը կորսնցուցինք 1967-ին՝ վաթսուն տարեկանին: Երգահան ու դաշնակահարուհի հաւասարապէս, աշակերտած էր Լազար Լէվիի եւ Ռոժէ Տիւքասի մօտ Փարիզի Երաժշտանոցը: Կատարելագործած իր արուեստը նաեւ Ամերիկա, Վալթէր Վայսի հետ:

Որոշ համաշխարհային վարկի տէր, յօրինած էր նուագախմբային գործեր, դաշնակի քոնչէրթօ, երգ ու սենեկային երաժշտութիւն, ինչպէս նաեւ բազմաթիւ հայ ժողովրդական երգերու յատուկ ներդաշնակութիւններ: Ունէր նաեւ գրի առնուած հայ երաժշտութեան վերաբերեալ խորհրդածութիւններ:

Զե՞նք կրնար վերստին լսել դարձնել իր երգը, մահուան իր երեսունամեակին առթիւ, թարմացնելով ոչ միայն իր ար-

Fonds A.R.A.M

ժամաւոր յիշատակը ա՛յլ նաեւ ոչ արհամարհելի երգահանի իր վաստակը:

Պարզ, ժպտերես, հմուտ, բարի այս ազնիւ հոգին, գիտակից էր իր ընդունակութեան ու բազմաթիւ ձիրքերուն: Հրապուրիչ լուսատու խանդով մը՛ կը գրուցէր:

Երբեմն խաղարկութեան սահմաններուն հասցնելով իր համադրած համերգի յայտագիրները, յանդգնօրէն կը պարտադրէր իր տեսիլքը:

Համբաւաւոր իր Տօ Մաժէօռ, թէ Ֆա Մինէօռ յայտագիրներով, հաւատքով առաքեալ կը բանար կարծես դէպի խայտաբղէտ իր աշխարհը:

Չէր թարշամած իր հոգեկան ուժը երբ մահացաւ: Պատահական զրոյց մըն է որ կը յիշեմ իբրեւ վերջին յիշատակ իրմէ՝ ի Փարիզ:

Ամիսը Սեպտեմբեր, օրերէն Կիրակի էր: Տարի՞ն: Կառքին մէջ սկսաւ մեր զրոյցը երբ Անկէն կ՚երթայինք Բիւզանդ Թօփալեանի բնակարանը:

Այդ օրերուն Գոհարիկ հունգարական Միութեան սրահին մէջ նուագած էր իր Տօ Մաժէօռ յայտագիրը: Խօսեցանք նախ հանրութեան ցոյց տուած հակազդեցութեան մասին նոր գործի մը առջեւ:

Յետոյ մեկնաբանութեան շուրջ:

Հարց տուի.

– Ի՞նչ դժուարութեան կը հանդիպի մեկնաբանը դասական երաժշտութեան նկատմամբ. ի՞նչ է իր սահմանը:

«Դասական երաժշտութիւնը մեկնաբանելու երկու կերպ կայ: Մին՝ նկատի կ՚առնէ միայն շրջանը եւ իր տարազը: Երկրորդը՝ կը հետեւի այդ տարազին ներքեւ շնչող ապրումներուն՝ ըլլայ հոգեկան, ըլլայ մտային: Կարեւորը մեկնաբանութենէն առաջ երաժշտութեան խորքին ուսումնասիրութիւնն է»:

– Կը հաւատա՞ք մեկնաբանութեան ճշգրիտ ձեւին:

«Իւրաքանչիւր արուեստագէտ կը հաւատայ իրենին»:

– Հապա՞ գաղափարը երաժշտութեան մէջ:

«Հարցումդ մեզ ստեղծագործութեան ոգիին կը հասցնէ»:

– Խորհուրդի՞ն:

«Այո՛, խորհուրդին: Այն խորհուրդին որ լեռներ անցնիլ գիտէ ու խոյանք կ՚առնէ դէպի հեռաւոր գագաթներ ուր արեւը աւելի կը լուսաւորէ արուեստի գործը, պարտադրելով սակայն արուեստագէտին մրջնային աշխատանք որ վերջ չունի»:

– Հասանք կարեւորին. աշխատանքին՝ ի՞նչ կերպ աշխատիլ:

«Կերպերը զանազան պարտին ըլլալ. ոչ միակողմանի. ամէն օր նոր շունչ մը պէտք է աւելցնել: Դժուար է հասկցնել այս իրականութիւնը սահմանափակ ուղեղներու, որոնց թերեւս արուեստագէտի իսկական աշխատանքը անմատչելի պիտի մնայ մշտնջենապէս»:

– Ազգային երաժշտութենէն ի՞նչպէս օգտուիլ:

«Ազգային երաժշտութիւնը առաջին դպրոցն է որուն բովէն պէտք է անցնի հեղինակը, եթէ կ՚ուզէ լսելի դարձնել երաժշտական աշխարհին իր ցեղին ձայնը: Ատով արդէն կը հասնի մշակութային ոռոչ աստիճանի մը որ եթէ հանդիպի հանճարին պիտի տայ գլուխ գործոցներ»:

– Ժամանակակից երաժշտութեան մասին ի՞նչ է ձեր կարծիքը:

«Երկու դասակարգ: Մին՝ միայն ու միայն անէծքրալ կոչուած երաժշտութիւնը որ սխոթեմի չարայարում մըն է ու անցնելու սահմանուած: Իսկ միւսը՝ այն որ հանճարէն կը բխի՝ խորհուրդովը լեցուն: Այդ խորհուրդը միայն կրնայ լուսաւորել երաժշտական անմահ երկը»:

– Ի՞նչ պէտք է ըլլայ ուրեմն հայ երիտասարդին դիրքը:

«Հայ երիտասարդ երաժիշտը երբ լուսացած է ստեղծագործ ձիրք, կրնայ վստահ քայլերով յառաջանալ»

– Կոմիտասի կիսաբաց ձգած պատուհանէ՞ն անցնելով:

«Այո՛, անշուշտ: Ա՛յդ է արդէն երեւոյթը: Կոմիտաս պատրաստեց գետինը»:

Կառքին մէջ սկսած մեր զրոյցը աւարտեցինք սուրճի գաւաթի մը շուրջ, որ շատոնց պաղած էր:

Արժանի չէ՞ Գոհարիկ Ղազարոսեան յիշուելու: Անձն ու գործունէութիւնը:

Յօրինած իր երկերը չե՞ն կրնար հետաքրքրել նոր սերունդները:

Դրական էր տպաւորութիւնը Արամ Խաչատրեանի: Գուցէ աշակերտներն ու համակիրներն ալ նոյնը խորհին ու յարգեն իր յիշատակը՝ մահուան 30-ամեակին ու ծննդեան 90-ամեակին առթիւ:

Հոկտեմբեր 14
Կրաճ Փալէ

ԺՈՐԺ ՏԸ ԼԱ ԹՈՒՐ

Իրագործելի լաւագոյն յետահայեաց ցուցահանդէսն է, տասնըեօթներորդ դարու այս նկարիչին: Ուր կազմակերպիչ մարմինը յաջողած է մէկտեղել իրմէ քառասունըհինգ պաստառներ, կցելով անոնց երեսուներեք կրկնօրինակներ՝ հետաքրքրական իրենց զանազան յատկանիշներով: Եւ չորս ալ փորագրութիւններ:

Ահա՛ ամենամեծ նկարահանդէսը որ կարելի եղած է սարքել, նկատի ունենալով իր չորս հարիւրի շուրջ գործերուն ընդհանուրը:

Առեղծուածային կեանքի ու արուեստի տէր նկարիչին սոյն նկարահանդէսը, բաղդատաբար լաւ պայմաններու մէջ կը տրուի, հակառակ լոյսերուն անբաւարարութեան: Հանգամանօրէն կազմակերպուած՝ քսանըհինգ տարուան սպասումէ մը ետք երկրորդ անգամ ըլլալով աւելի ամբողջական: Երեք բաժանումներով ցուցադրուած պաստառներուն առաջինները կը ներկայանան իբրեւ իր բուն նկարածները: Երկրորդ բաժնին մէջ կրկնօրինակները՝ իսկ երրորդը կը պարունակէ նկարիչին վերջին գործերը:

Այդ մա՛սին մէջ, հաւանաբար ըլլայ նաեւ, նկարիչ իր մէկ տղուն՝ Էթիէնի վերագրուած աշխատանքը: Կան ազդեցութիւններ՝ մանաւանդ Գարավաժի: Կայ սակայն խորհրդաւոր նկարիչին արուեստին մէջ այնպիսի խորութիւն մը, այնպիսի հոգիին խորը իջնող նայուածք մը, որ բոլորովին ինքնօրինակ է:

Գլուխ գործոցներու շարք մը առաջին սրահին մէջ: Միայն երկու տարբեր «Խաղանենգները» ըլլային իսկ՝ պիտի բաւէին մեզի հաղորդակից դարձնելու իր հանճարեղ վրձինին:

Մէթրոփոլիթէն Թանգարանի «Բախտագուշակ»ին մէջ գոյներու ի՛նչ համադրութիւն, ի՛նչ տարբերակներ հնչականութեան, զանազան զգացումներ արտայայտող աչքերու նայուածքներ:

Իրապէս կարելի չէ յագենալ քանի մը ժամերով: Հարկ է վերադառնալ: Կան տակաւին «Գիշերային» կոչուածները: Նոյնքան խորհրդաւոր: Նիւթերը մեծաթիւ չեն: Ամէն մէկ նկար սակայն ամբողջ կեանքի մը փորձառութեամբն է յղացուած: Երազել տուող նկարահանդէս:

Հոկտեմբեր 15
Սալ Փլէյէլ

ԱԼՖՐԷՏ ԲՐԷՆՏԷԼ

Ներշնչուած, ամբողջովին կը յանձնուի սկիզբէն՝ անկեղծ, համեստ, ինքնավստահ: Յայտագիրը չի յարգեր ժամանակագրական կարգը. կը սկսի Լիսթով, վերջացնելու համար Հայտընով: Բնական շնորհով տրուած անդիմադրելի սոնաթ մը: Երազկոտ թէ հոսուն, Բրէնտէլ կու տայ սոյն ստեղծագործութիւնները մերթ ընդ մերթ քլասէն, դաշնակ թէ երգէոնի հնչականութիւններով: Գունաւոր են մատները կարծէք: Ոչ մէկ մեղկութիւն, ո՛չ մէկ թոյլ հպում: Չափը պահակ:

Բրէնտէլի ստեղնաշարային խաղը ոմանք կը խրտչեցնէ, իր սուր ձեւաւորութեամբ, պիտի ըսէի իսկ փիլիսոփայութեամբ, մնալով քիչ մը անփայլ, ուր ամէն մէկ նօթ կշռուած է վերին զգուշութեամբ, կարծես պարտադիր կաղապարի մը ազդեցութեան տակ դասական:

Այդ տպաւորութիւն մըն է միայն՝ ըլլալով ընտրուած գործերուն պահանջքը: Այո՛, սեղմ է իր երգայնկը, բայց որքան բերրի: Երբ կու տայ Պէթհովէնի ամբողջական երկերը, բազմաթիւ անգամներ, սուր հաւատարմութեամբ, մնալով սակայն ինքնօրինակ ու հեշտալի խրախուսթեամբ: Գալով Լիսթի, աւելի երկրային շունչ մը ունէր այս գիշեր, քան միւսթիք: Մինչ Շուպերթի Ֆանթէզին տրուեցաւ փարթամ խոյանքով:

Ու անկարելի եղաւ չյանձնուիլ ու չըտալուիլ իր համոզիչ, զուարթ, գրեթէ ծիծաղաշարժ հայեացքէն՝ Հայտընի սոնաթին մէջ՝ զոր դետեղած էր յայտագրի վերջաւորութեան: Ծանօթ ըլլալ կը կարծէինք բոլորովին Բրէնտէլի պերճ կենսաբար աւիշին՝ բայց ան մեզի համտեսել տուաւ հաղուագիւտ պտուղ մը եւս այս գիշեր: Խորամիտ իր ծիծաղը: Ահա երկու մեծ երգահաններ՝ դարուս սկիզբը քիչ մը անտեսուած՝ դաշնակահարներուն մօտ, որոնք հետզհետէ առաջնակարգ տեղ կը գրաւեն յայտագիրներուն մէջ:

Հայտըն եւ Լիսթ: Առաջինը Մոցարթ եւ Պէթհովէնի զանգակահար, իսկ երկրորդը՝ քաներորդ դարուն:

Հոկտեմբեր 18

ՏԱՐԵԴԱՐՁ՝ ՔԱԹՐԱ 25

Կ՚արժէ՞ արուեստի զարգացման միութեան մը տարեդարձը տօնել: Գուցէ վերստին կարենալ ապրելու համար վաղամեռիկ գեղարեկ երազներ: Ազնուր ժամեր: Յիշելու՝ գործուած սխալներ: Խորհելու, թէ՝ սխալին իսկ անհրաժեշտ էր յառաջանալու, տեւելու համար:

Օգտակարին փնտռտուքն ու պեղումը երբեմն սխալէն անցնելով: Շատեր հարց տուին վերջերս՝ ինչո՞ւ Քաթրա չի շարունակեր կազմակերպել իր մշակութային ձեռնարկները, նամանաւանդ համերգները:

Պատասխանատու՝ չունէի բազմաթիւ վարկածներ իբրեւ պատասխան. քանի պատճառը մէ՛կ էր, երկու չէր: Նկատելով թէ փոքր արուեստի բջիջ մը, զոր մենք կոչեցինք Հայ Արուեստի Զարգացման Միութիւն՝ եթէ չունենայ որմնուած պատ մը որուն պիտի կարենար կռթնիլ նիւթապէս, չի կրնար երկար գոյատեւել: Մանաւանդ այսօրուան պայմաններով: Եւ արդէն, տարրկայօրէն՝ արուեստի շարժում մը որ կը ձգտի տալ իր արգասիքը պարզօրէն՝ առանց ունենալու համեմատ նիւթական ուժը զայն տարածելու, ո՛չ մէկ հիմնադրամ, կամ արդիւնաբեր հասոյթի աղբիւրներ, կը գտնուի ուշ կամ կանուխ դժուար լուծելի դրութեան մը առջեւ: Նամանաւանդ երբ ան իր կողքին ունի միայն ու միայն հաւատացեալ արուեստագէտներէ ու արուեստասէրներէ բաղկացած բջիջ մը: Եւ ձգտումը ունի բոլորովին ազատ աշխատանքի: Այդ պայմաններուն լուծին տակ է որ Քաթրա կրցաւ դիմանալ որոշ շրջան մը:

Եղա՛ւ երկրաշարժ:

Գիտեմ թէ շարժումի մը պատասխանատուն երաշխաւորն է նաեւ անոր: Պարտաւոր է շարունակել, եթէ մանաւանդ իր սկզբնական շրջանին մէջ փորձին տարազը կը կրէ ան:

Եւ սկսուածը հարկ է տեւականացնել, ընդլայնել, ընդհանրացնել: Արդիւնքը ամէ՛նունը դարձնել: Օգտագործելով տրամաբանական ուղիներ միայն: Ու փորձը ինքնին գրաւ մը չէ՞ արդէն որ եթէ յաջողի կ՚արդարացնէ բոլոր զոհողութիւնները:

Կազմութեան իր շրջանին Քաթրա ունեցաւ որոշ չափով բարեբար համակիրներ: Օրը օրին: Զխորհեցանք մասամբ մնայուն, մասամբ շրջուն ֆոնտի մը կազմութեան մասին: Սխալ մըն էր: Որ շատ աւելի ծանր կը կշռէ այսօր: Ուր արուեստի զարգացման միութիւն մը մագնիսական ուժ չի ներկայացներ: Կա՛յ աւելի կարեւորը:

Միւս կողմէ սակայն կորիզը որ կազմեցինք, տասնըհինգ ընկերներով, ունէր տարբեր անմիջական մտահոգութիւններ քանհինգ տարի առաջ:

Առաջին հերթին շարունակելի աշխատանքով տեւական հաստատ կամուրջ մը՝ Սփիւռք–Հայաստան ուղղութեամբ: Խօսքը անշուշտ միայն ու միայն արուեստի մարզէն ներս էր. ի մասնաւորի՝ երաժշտական գետնին վրայ: Յաջողեցաւ: Ունեցանք յարատեւ լաւագոյն յարաբերութիւններ հայրենիքի արուեստագէտներուն հետ, հետզհետէ մշակելով զանոնք:

Մեր մէջ էր անմոռանալի Առնօ Բաբաջանեանը, իբրեւ պատուոյ նախագահ, որ կը մասնակցէր իսկ մեր համերգներուն: Նաեւ բազմաթիւ հայ երգահաններ որոնք կու գային ներկայացնել իրենց ստեղծագործութիւնները:

Յետոյ աշխատեցաւ Քաթրա ունկնդիրներու հաւատարիմ հոյլ մը բիւրեղացնել իր շուրջը: Զարգացնել ջանաց հայ արուեստասէր հասարակութեան երաժշտական ճաշակը, անցնելու համար երկրորդ հանգրուանին՝ որն էր առաջին ունկնդրութիւններու շարք մը տալ հայ երգահաններէ:

Յաջող անցուց Քաթրա ա՛յդ քննութիւնն ալ:

Ունեցանք եօթանասունական տարիներուն, շուրջ երկու հազար համակիրներ, հայ թէ օտար, հետեւող Քաթրայի զանազան երեկոյթներուն, որ կրցաւ իրականացնել երեսունէ աւելի նոր գործերու առաջին ունկնդրութիւնը:

Սարքելով ցարդ հարիւրէ աւելի համերգներ՝ հրաւիրելով հարիւրքառասուներեք մենակատարներ, որոնցմէ ութսունը հայ արուեստագէտներ: Յաճախ ընծայելով անոնց որոշ կարելիութիւն՝ իրենց ապագայի յաջողութիւնները ապահովող: Ջանացինք նոյն աշխատանքը տարբեր քաղաքներու մէջ ալ ունենալ՝ ինչպէս Մարսէյլ, Լիոն, Թեհրան, Լիզպոն, բայց ակնկալութիւն մնացին անոնք:

Հակիրճ տեղեկութիւններ ահա՛, արուեստի փոքր բջիջի մը մասին: Կրնա՞ն արդեօք պատրուակ ծառայել, մշակութային ծրագիրներ որոնող մօքի մշակ գործօն մարդոց, որոնք ուզէին՝ ժողովել, միանալ՝ լսել ու գործակցիլ, որպէսզի շարունակելի մնան սկսուած այս կարգի աշխատանքները, նշանաբան ունենալով՝ «Մեր երիտասարդ ուժերը ի՞նչպէս յայտնաբերել, իրենց լաւագոյն յատկութիւններով»: Քանի ունի՛նք հոս ու հոն, ցիր ու ցան տաղանդաւոր արուեստագէտներ: Ոչ մէկ կասկած այդ մասին: Ուժեր սակայն որոնք կը գտնուին խիստ լպրծուն Արեւմուտքի ականուած արուեստի շուկային ճիրաններուն թիրախ: Որ չի ալ հանդուրժեր նաեւ որեւէ միջակութեան: Մեր տղաքը ամուր դիրք մը որմելու ընդհանրապէս անկարող են մինակ: Կան բարեբախտաբար սակաւաթիւ յաջողած հայ արուեստագէտներ համաշխարհային վարկով:

Փորձառութիւնը անյեղլիօրէն ցոյց կու տայ սակայն թէ այսօրուան հաղորդակցական խառաշունչ պայմաններով ու տիրող աններող արհեստավարժ մթնոլորտին ենթակայ, հայ երիտասարդ արուեստագէտը պէտք ունի զօրացուցիչ օգնութեան: Քանի սուղ են ու գրաւեալ Արեւմուտքի արուեստի շուկային յաջողութեան աստիճանները: Վերելքը տաժանելի: Տաղանդը՝ անտարակոյս յաջողութեան ու համոզիչ մեկնաբանութեան մը խարիսխը կը հանդիսանայ՝ մնացեալը այսինքն, ասպարէզը կառուցանելի կը մնայ:

Դժուարին գնացք, բայց որքա՛ն հմայիչ երբ յաջողի:

Քսանհինգ տարիներ ետք, երբ Նոյեմբեր ամսուան մը սկիզբը հիմնուած էր Քաթրա, բայց կը տեսնէ իր առջեւ նոր տասնամեակի մը տեսլականը նոյն ուղղութեամբ, բայց յաջողութիւնը անոր Սփիւռքի տարածքին կախում ունի այսօր մեր բոլորին փափաքէն: Հասկացողութենէն: Զարգացումէն: Կարողութենէն: Աւելի ճիշդ՝ տեւել ուզելու կամքէն արուեստով:

Կ՚արժէ՞ արուեստի ... տարեդարձը տօնել:

Անխիղճ հարցում:

Հոկտեմբեր 20
Կալըրի Ֆրամոն

ՏԸ ՔՈՆԻՆԿ

Աւելի քան երեսուն տարուան մտերմութիւն մը իրեն հետ, կը դժուարացնէ պատասխանատուութիւնս իր նոր մէկ ցուցահանդէսի պաստառներուն ընտրութեան ժամանակ:

Նկարիչը լարախաղաց սիրահար մըն է, հպարտ, ազատ դժգոհ: Զվախնալ իր զօրութենէն, չհաւատալ մինչեւ իրեն ամէն գետնի վրայ այլ՝ սիրել միայն: Հասկնալ ջանալ գինքը: Զթոյլատրել ոչ մէկ տկարութիւն:

Ընել այնպէս մը որ այդ քանի մը նըրկարներուն մէջ ընտրուած՝ պատուղը երեք տարիներու աշխատանքին, բիւրեղանայ իր արուեստին լրիւ խորհուրդը:

Դիւրամոյտ արուեստ հեռու, Տը Քոնինկ գոյներու նրբերանգներովն է որ կը խաղայ: Լոյսի նկարիչն է աւելի քան գոյնի: Երկար պէտք է մնալ իր գործերուն դիմաց, համբերողութեամբ մը առթած հեշտալի յոգնութեամբը գինովնալու համար: Զգայուն, խորունկ, շնչող արատներ ու գիծերով բնութագրուած ուժեղ նկարչութիւն մըն է յղացած:

Վեց շաբաթ ամբողջ իր նոր պաստառներուն մտերմութեան մէջ ապրիլ: Ի՜նչ հրաշալի համբերողութիւն: Մանաւանդ երբ սիրես:

Գ. Հ.

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: Nº 55935

Fonds A.R.A.M

ԿԻՐԱԿԻ
ԴԵԿՏԵՄԲԵՐ 7
DIMANCHE
7 DECEMBRE
1997

LE NUMERO : 6,00 F.

ՅԱՌԱՋ
ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Թիւ 232

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1884–1957)

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 01.47.70.86.60 FAX : 01.48.00.06.70
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.250 Ֆ. — Վեցամսեայ : 635 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.500 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
1.350 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 6,00 Ֆ.

73րդ ՏԱՐԻ – ԹԻՒ 19.263
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
73e ANNEE — N° 19.263

ԵՐԿՈՒ ԳԻՐՔ

Այս տարուայ Դեկտեմբերի 4–ին լրացաւ Ռուբէն Մամուլեանի մահուան տասնամեակը: [illegible]
Մասնաւոր, պէտք է նշել, որ Մամուլեանը [illegible] Միացեալ – Նահանգներ [illegible] (միւզիքլների) [illegible]

Գրեց՝
ԱՐԲԻ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ

...թիւնների մէջ, կամ հանրագիտարաններում, յաճախ չէ նշւում բեմադրիչի անունն ու կատարած նշանակալից դերը: Նշելու դէպքում՝ եւս, բաւարար կերպով չէ բացատրւում կամ հաստատւում նրա աշխատանքի իւրայատկութիւնն ու կարեւորութիւնը:

Վերջին տասնամեակում, անգլերէն եւ ֆրանսերէն լեզուներով երկու գիրք է յատկացուել Ռուբէն Մամուլեանի կեանքին ու արուեստին:

Առաջինը՝ «Վերակերտել իրականութիւնը»(1), հեղ.՝ Մարք Սփէրկըլ, հրատարակուել է 1993–ին: Այն ընդգրկում է բեմադրիչի աշխատանքների կապակցութեամբ, մի քանի կարեւոր արխիւների մէջ պահուող նիւթերի մասին նշումներ ու ցանկեր: Հատորը կազմուած է հեղինակի, Նիւ–Եորք Սիթի Իւնիվըրսիթիի մէջ, 1990–ին դոկտորայի աստիճանի համար ներկայացուած աւարտաճառի հիման վրայ:

Հակառակ իր չահեկան տեղեկութիւններին, հատորը թերի է Մամուլեանի բեմական եւ սինեմատոգրաֆիկ աշխատանքներն իրենց խորքի ու բնոյթի մէջ ներկայացնելու տեսակէտից: Գրքի բովանդակութիւնը յաճախ՝ յատկապէս առաջին ու վերջին բաժիններում, հեռու չի մնում այս օրերիս Ամերիկայում ընդհանրացած արժանադին հոգեվերլուծական փորձերից: Դրա բերումով խաթարուել է բեմադրիչի ստեղծագործ աշխատանքի իրական պատկերը: Այսուհանդերձ նշուած հատորը մինչ օրս մնում է Մամուլեանի մասին հրատարակուած ամենածաւալուն ուսումնասիրութիւնը:

Երկրորդ հրատարակութիւնը՝ «Ռուբէն Մամուլեան, կրկնակների ցուցասրահը»(2), հեղ. Փիէր Պէրթոմիէօ, ամբողջովին նուիրուած է Մամուլեանի ֆիլմերի վերլուծութեանը: Այն փորձում է բեմադրիչի իրագործած, առերեւոյթ խիստ տարբերուող, ֆիլմերի ձեւի եւ բովանդակութեան մէջ, որոշ թեմատիկ ընթացք նկատել:

Չնայած երբեմնակի բոնազբօսիկ ու ծայրայեղ մեկնաբանութիւններին, որն յատուկ է ընդհանրապէս Ֆրանսագիր ֆիլմի քննադատներին, հեղինակը՝ Մամուլեանի արտադրութիւնների նկատմամբ մինչ օրս շարունակուող, միօրինակ, յաճախ թութակօրէն ընդօրինակուած, վերլուծութիւններից հեռու, յաջողել է ֆիլմերն անձամբ դիտել, վերլուծել ու արժեւորել:

---

(1) Reinventing Reality, — Mark Spergel — The Scarecrow Press, Inc., N. J., 1993, 305 pp.

(2) Rouben Mamoulian, La galerie des doubles, — Pierre Berthomieu — Ed. du Céfal, Liège, 1995, 156 pp.

ՌՈՒ–ՄԱ ՔՆՆԱԴԱՏԸ

Ռուբէն Մամուլեան, 1919–20 թուերի ընթացքում, Ռու–Մա ստորագրութեամբ լոյս է ընծայել մի երկու տասնեակ քննադատական գրութիւններ, որոնք հաւաքելով, շօշափում են Թիֆլիսի Հայկական Թատերական Ընկերակցութեան ներկայացումների մի շարք հարցեր:

Գրութիւններից առաջինը հրատարակուել է հայերէնով(1) ՄՇԱԿ–ի, իսկ միւսները՝ ռուսերէնով, ՍԼՈՎՕ լրագրի մէջ: Թղթակցութեան բնոյթ կրող այս գրութիւնները, [illegible] ինչպէս նաեւ Թիֆլիսի ժամանակակից թատերական կեանքի պատկերը: Նըկատի ունենալով, որ տողերս գրուած են Մամուլեանի կեանքում շրջադարձային նշանակութիւն ունեցող օրերում, [illegible] շանակութիւնն իմաստաւորելու համար, գրութիւնները ներառել ենք Մամուլեանի հետ կայացած վերջին տեսակցութիւնից(2) քաղուած տողերի եւ քննադատական արուեստից [illegible] կազմուած, մեր թարգմանութեամբ մէջ:

Ռու–Մայի շարադրանքներից, [illegible] ընտրել ենք առաջին գրութիւնը, որոնք կցել ենք, ուր հայ թատրագիտների երկերի [illegible] մասին գրուած [illegible] միւս թատրաքննադատութիւններ: Առաջին անգամ [illegible], դրանք վերահրատարակւում են իրենց ամբողջութեամբ:

Չվերահրատարակուած թատրաքննադատութիւնները, շօշափում են Շէքսփիրի, Շիլլերի, Կոլդոնիի եւ այլ միջազգային հեղինակների հայերէն բեմադրութիւնները: Դրանք, բոլորը միասին լոյս պիտի տեսնեն ապագայում, Մամուլեանի միւս գրութիւններն ընդգրկող մի հատորի մէջ:

ՍԼՈՎՕյի մէջ հրատարակուած բոլոր նիւթերը, մեր պատուէրով ռուսերէնից հայերէնի է թարգմանել Լենա Մութափեանը:

Ա. Ց.

Ռ. Մամուլեան – «Մայրս Թիֆլիսի Հայկական Թատերական Ընկերութեան նախագահուհին էր եւ ես իմ մանկութեան օրերից յաճախ էի թատրոն այցելում: Բացի այդ մեր տանը միշտ հիւր էին լինում դերասաններ, գրողներ, բեմադրիչներ. այնպէս որ ամբողջ մթնոլորտը կապուած էր թատրոնի հետ: Ի հարկէ այդ ժամանակ ոչ ոք չէր գուշակում, որ ես այդ մարզի մէջ կը մասնագիտանամ: Ընդունէք կամ ոչ, այդ օրերին բեմն յարգուած ասպարէզ չէր, բայց ես վառ կերպով յիշում եմ հոգեկան այն մեծ վայելքը, որ իմ մանկութեան տարիներին ստացել եմ այնպիսի դերասան, դերասանուհիներից ինչպիսիք էին՝ Աբէլեանը, Սիրանոյշը, Փափազեանը, Ոսկանեանը, Վրոյրը: Յիշում եմ նոյնիսկ առասպելական Ադամեանին, որ ապրել էր իմ ժամանակներից առաջ ու ես երբեք բախտը չունեցայ իրեն տեսնելու եւ միշտ միայն լսեցի իր մասին: Մինչեւ այսօր էլ ես դեռ տեսնում եմ այդ բոլորը, քանի որ մանկական ուժեղ տպաւորութիւնները, երբեք չեն մոռացւում:

Երբ ես Մոսկուա գնացի իրաւաբանութիւն սովորելու, դա արդիւնքն էր փոխադարձ զիջողութեան: Ծնողներս ցանկանում էին, որ ճարտարագիտութեան հետեւեմ: Ես վերջապէս համաձայնուեցի քրէական իրաւաբանութիւն ուսանել: Հիմա նկատում եմ, որ այդ էլ որոշ չափով կապուած է եղել թատրոնի հետ: Ոճրագործին պաշտպանելու համար թատերական ձիրք է պէտք:

Երկու տարի ես իրաւաբանական դասընթացքներին հետեւեցի, բայց մի օր՝ երկրորդ տարուայ վերջին ամիսներում, մեր համալսարանի մէջ, պատին փակցուած մի յայտարարութիւն ուշադրութիւնս գրաւեց: Այնտեղ յայտարարուած էր թէ՝ ուսանողներից նրանք, որ հետաքրքրուած են թատրոնով եւ ցանկանում են, կարող են Վախտանգովի մօտ սովորել եւ քննութիւն անցկացնել: Ես դիմողներից եւ արձանագրուողներից մէկն էի: Այդպիսով մաս կազմեցի այդ դասընթացքներին եւ երկուս ու կէս ամիս հետեւեցի նրա ցուցմունքներին:

Արձակուրդներին երբ վերադարձայ Թիֆլիս, որոշեցի անպայման թատրոնով եմ զբաղուելու: Սրբուհի Լիսիցեանի, Լեւոն Քալանթարի եւ Արամ Խաչատրեանի եղբայր՝ Սուրէն Խաչատրեանի հետ, թատերական աշխատանոց կազմակերպեցինք, որը կարճատեւ կեանք ունեցաւ: Սակայն շուտով, Խաչատրեանը յաջողեց Մոսկուայի մէջ, Հայկական Թատերական աշխատանոց հիմնել եւ Ստանիսլաւսկուն ու Վախտանգովին երբեմն իբրեւ դասատու հրաւիրել: Ես այլեւս Մոսկուա չվերադարձայ. այնտեղ իր մասնակցութիւնը բերեց մի ուրիշ Ռուբէն՝ Ռուբէն Սիմոնովը:

Գուցէ հաւատալի չթուայ, բայց այդ օրերին, ես Թիֆլիսի ամենաականաւոր թերթերից մէկում, ստանձնեցի թատերաքննադատի պաշտօնը: Քանի որ հազիւ էի 20 տարիս բոլորել, մտածեցի աւելի լաւ է, ծածկանունով ստորագրեմ: Եթէ իմացուէր իմ ինքնութիւնը, կարող էր լուրջ հետեւանքներ ունենալ: Եւ մի ամբողջ տարի(3), ես քննադատութիւններ գրեցի հայկական թատերական ներկայացումների մասին, բայց ի վերջոյ թողեցի այդ, քանի որ շուտով պարզուեց թէ ով է քննադատը:

Այն դերասան, դերասանուհիները, որոնք ինձ փոքրիկ տղայի տեղ էին դնում ու մազերս էին շոյում, շուտով գիտակցեցին, որ ինչ որ իրենք գիտեն ես էլ գիտեմ»:

●

ԹԱՏՐՈՆ ԵՒ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆ

Ժողովրդական Տուն

Հ. Իպսէնի «Ժողովրդի թշնամին»

Ժողովրդական թատերասէրների ներկայացումը ուրբաթ, Մարտ 21–ին դուրս եկաւ տօնական՝ շնորհիւ Յ. Աբէլեանի մասնակցութեան: Առանձին հաճոյքով արձանագրում ենք, որ հայ բեմի առաջին դերասանը՝ իր բեմական գործունէութեան 35–ամեակի հանդիսաւոր տօնակատարութիւնից յետոյ, նախ եւ առաջ դիմեց դէպի Ժողովրդական Տուն եւ իր գործունէութեան շարունակութիւնը սկսեց հրապարակ գալով հասարակ ժողովրդի առաջ:

Արտիստը հանդէս եկաւ այդ օրը «Դոկտոր Շտոկման»ի դերում Իպսէնի «Ժողովրդի թշնամին» պիէսի մէջ: Այդ դերը լաւագոյններից մէկն է տաղանդաւոր Աբէլեանի հարուստ ըէպէրտուարի մէջ: Այդ երեկոյ սովորականի պէս նա հիանալի էր իր դերի մէջ, չնայած ընդհանուրի դերակատարութեան թերապատրաստ լինելուն, որ խանգարիչ էր հանդիսանում Աբէլեանի համար:

Եթէ առաջին երկու արարուածներում արտիստը փոքր ինչ սառն էր, ապա դրա փոխարէն վերջին արարուածները, նամանաւանդ հինգերորդը, ներշնչուած եւ լեցուն էին բեմական իսկական արուեստի կատարեալ թագաւորութեամբ:

Դոկտոր Շտոկմանի մէջ Աբէլեանը ըստեղծում է մէկն այն նկարագիրներից, որոնք երկար ժամանակով դրոշմւում են եւ ապրում հանդիսականի յիշողութեան մէջ: Ցայտուն եւ պայծառ կերպով հանդէս բերեց արտիստը հանդիսականների առաջ այդ բարի, կարճատես գիտնականին՝ իմաստուն եւ գորովագութ, երեխայի պէս հէզ իր առօրեայ կեանքում, եւ սակայն ընդունակ իր սկզբունքների համար իր սիրականներ բաշը թափահարող դաժան առիւծ դառնալ, երբ հարկ կայ պայքարելու ճշմարտութեան եւ իտէալների համար: Ներքին հոյակապ նկարագրի հետ մէկտեղ Աբէլեանը հաղորդում է դերին նաեւ զմայլելիօրէն նուրբ եւ բնորոշ արտաքին նկարագիր. հրաշալի են գրիմն ու շարժ ու ձեւը:

Աբէլեանի խաղակիցները աններելիօրէն թոյլ էին: Նոյնիսկ բացակայում էր թատերական ներկայացման պայմաններից ամենատարրականը՝ դերերի սերտումը:

Բացի թատերասէրներից մասնակցում էր ներկայացմանը նաեւ վաստակաւոր դերասանուհի տ. Զապէլը, որը խաղում էր Կատերինա Շտոկմանի դերը:

Չորրորդ եւ հինգերորդ արարուածների խաղամիջոցում բեմի վրայ բաց վարագոյրի առաջ պ. Նազարէթեանը մի ուղերձ կարդաց Յ. Աբէլեանի թատերասէրների Խմբակցութեան կողմից:

Ուղերձի մէջ Խմբակցութիւնը ողջունում է մեծ արտիստ Աբէլեանին նրա 35–ամեայ յոբելեանի առիթով եւ մատնանշում է այն մեծ դերը, որ խաղացել է յոբելեարը ժողովրդական թատրոնի ըստեղծման եւ բարգաւաճման գործում:

Իր պատասխան ճառի մէջ Աբէլեանը ասաց, որ ժողովրդական թատրոնի գաղափարը մօտ է ամէն մի դերասանի սրտին եւ միշտ էլ թանկագին իր սրտի համար, ապա ջերմ խօսքերով շնորհակալութիւն յայտնեց թատերասէրներին, մատնանշելով որ Հայ Դրամատիկ Խմբակցութիւնը իր գոյութեան ընթացքում տուել է հայ բեմին բաւական թւով տաղանդաւոր դերասաններ:

Հասարակութիւնը ողջունեց Աբէլեանին ցնծալի ողջոյններով եւ բուռն ովացիայով:

Ռու–Մա(4)

●

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱ

Արտիստական Ընկերութեան Թատրոն

Շանթ «Հին Աստուածներ». Հոկտեմբեր 30

«Հին Աստուածներ»ը խաղացանկում եւ հանդիսատեսի մօտ նուաճել է իրեն կայուն տեղը: Ներկայացման օրը բոլոր տոմսերը վաճառուած էին, իսկ բեմադրութիւնն արժանացաւ հանդիսատեսների բուռն հաւանութեան:

Դրան մեծապէս նպաստեց կատարումը: Վանահօր եւ Աբեղայի գլխաւոր դերերում հանդէս եկան պրն. Աբէլեանն ու պրն. Ալիխանեանը:

Պրն. Աբէլեանի կերտած կերպարը, չընայած կատարման որոշ սառնութեանը, ուժեղ է: Լայն վրձնահարուածներով նա ընդգծեց Վանահօր վսեմ պատկերն, որն, երկարատեւ ծառայութիւնից յետոյ, անսպասելիօրէն իր մէջ տեսնում է հին աշխարհի բեկորները եւ գիտակցաբար դրանք վռնտում է իր հոգուց, որպէսզի ազատ ու մենակ գնայ դէպի ուրիշ աստուածներ եւ հաւատով ու ազատ կառուցի նոր տաճարներ:

Պրն. Ալիխանեանը հրաշալի Աբեղայ է: Նա աշխարհիկ կեանքից ամբողջապէս հեռու, աղօթքների եւ վանքի զանգերի հնչիւնների մէջ մեծացած պատանի է: Բայց յանկարծ, բուռն փոթորիկի մէջ, ճաշակում է պայքարի եւ կանացի գեղեց– ●▶

Fonds A.R.A.M

կուլթեան հմայքը: Մեծ նրբազգածութեամբ Պրն. Ալիխանեանը պատկերեց աբեղայի տանջալի փորձառութիւնն ու տառապանքները, որոնք տատանուեցին վանքի խստաբարոյ ճշմարտութեան եւ գեղեցկուհի Սեդայի տիրական կանչի միջեւ: Արտիստի խաղը պզացական է եւ յուզիչ:

Հմայիչ Սեդային ներկայացրեց տիկին Արուս Ոսկանեանը: Լաւ է, որ արտիստուհին խաղաց ոչ թէ որպէս կին, այլ որպէս մաքուր, պարզ, չոյող ձայնով՝ կարծես դեռեւս ծովաջրից թաց մազերով, մի կոյս: Յաջող է Սեդայի զգեստը. հասարակ, սպիտակ պատմուճան եւ սպիտակ շղարշ:

Իշխանուհու դերը հոյակապ կատարեց տիկին Մայսուրեանը: Նա քնքոյշ, խիստ եւ անկեղծօրէն պարզ է:

Պրն. Մանուէլեանը կոյր Վանականի դերից ստեղծեց հետաքրքիր ու նշանակալի կերպար:

Պրն. Ստեփանեանը չատ զուսպ տարաւ Իշխանի դերը:

Բնորոշ է պրն. Քալանթարի ծերունին: Պրն. Բերոյեանը (ճգնաւոր) ուժգին է եւ իր տեղում չէ: Միւս դերակատարները թոյլ են:

Վանականները բաւական անլուրջ են, այդ պատճառով էլ չորրորդ գործողութիւնը (վախը սատանայից) բոլորովին կորաւ:

Ներկայացման մէջ անթոյլատրելի է, որ դերակատարները խօսում են տարբեր բարբառներով, մի մասը Շանթի իսկ միւսը՝ գրական արեւելահայերէն: Սա խախտում է պիէսի հնչիւնային ներդաշնակութիւնը:

Պիէսը բեմադրուած է ջանասիրութեամբ:

Ռու—Մա(5)

●

Արտիստական Ընկերութեան Թատրոն

Վ. Փափազեան «Յանուն Հայրենիքի»,

Դրամա 4 գործողութեամբ. Նոյեմբեր 9.

Վ. Փափազեանի նոր պիէսի նիւթը հինգերորդ դարի Հայոց պատմութեան հանրայայտ դրուագն է՝ յանուն Հայրենիքի ազատութեան Պարսկաստանի դէմ Վարդան Մամիկոնեանի մղած հերոսական ապստամբութեան եւ Վասակի դաւաճանութեան պատմութիւնը: Պիէսում կան յաջողուած բեմական չորիններ, հետաքրքիր կտորներ (ամբողջ երկրորդ գործողութիւնը, երրորդի մի մասը), գեղեցիկ եւ բանաստեղծական է մտածուած պարսիկ իշխանուհու սէրը հայ իշխանի նկատմամբ:

Սակայն, ամբողջովին վերցրած, պիէսը բաւականին սխեմատիկ է եւ անգամ մի քիչ գռեհիկ: Տիպարները եւ դրութիւնները մակերեսային են, հեղինակի կողմից խորը չմշակուած: Զկայ գործողութեան զարգացում եւ զգացմունք: Զորրորդ գործողութիւնից սկսած պիէսի կեանքի ջիղը մարում է, երբեմն կտրւում եւ բեմում տիրում են ձանձրալի պատկերները: Հեղինակի վանկը եւ լեզուն, հակառակ նրա ամբողջ գրական բնոյթին, կամ երեւի ընդհակառակը հէնց նրա ծայրայեղ գրական բնոյթի պատճառով, բեմում կենդանի չեն, չեն ապրում եւ դերակատարներին էլ դնում են ծանր վիճակի մէջ: Թէեւ նկատելի է, որ կատարման համար մեծ ջանք է թափուել:

Նախեւառաջ պէտք է նշել պրն. Աբէլեանին (Միհրներսեհ): Ինքնըստինքեան փոքր դերից նա ստեղծեց բացառիկ պատկերաւոր կերպար: Ամէն ինչը, սկսած հագուստից, դէմքի կազմուածքից, մինչեւ կերպարի ներքին բովանդակութիւնը, գեղեցիկ է, վառ ու տաղանդաւոր:

Տիկին Արուս Ոսկանեանը պարսիկ իշխանուհու դերում փորձեց անել այն ինչ որ հնարաւոր էր եւ հմտօրէն խաղաց ամբողջ երկրորդ գործողութիւնը եւ երրորդում՝ տեսակցութեան տեսարանը:

Տիկին Գուլազեանը թեթեւ եւ աչխոյժ խաղաց Զարմանի դերը:

Պրն. Ստեփանեանը՝ Վասակ, խաղաց բաւարար:

Արտայայտիչ էր Պարսից Շահ պրն. Մանուէլեանը: Պրն. Ալիխանեանը Գարեգին Իշխանի դերում բաւական սառն էր:

Պիէսը բեմադրուած է մեծ հոգածութեամբ: Հրաշալի անցաւ ողջ երկրորդ գործողութիւնը. այնտեղ առատ էին արեւը, էկզոտիկան, արեւելեան ոճը:

Յաջող է դասաւորուած երկրորդ գործողութեան դեկորը:

Բնաւ ընդունելի չէ, որ հինգերորդ գործողութեան մէջ, պարերից մի ամբողջ գիվերտիզմենտ կազմակերպուեց՝ պլսեբով:

Ներկայացումն երկարեց մինչեւ կէս գիշեր:

Թատրոնը լեփ—լեցուն էր: Երկրորդ գործողութիւնից յետոյ հեղինակին բեմ կանչեցին:

Ռու—Մա(6)

●

Արտիստական Ընկերութեան Թատրոն

Դ. Դեմիրճեան «Դատաստան». Նոյ. 27.

Դ. Դեմիրճեանի պիէսը հայ թատրոնի խաղացանկում հիմնաւորապէս նուաճել է իր տեղը եւ ոչ անհիմն: Նրա մէջ կենդանի միտք կայ, բեմականօրէն յաջողուած է, զուրկ չէ նաեւ թէ ներքին եւ թէ խօսքի ռիթմից: Միաժամանակ, հեղինակն յաջողել է որսալ հայկական կեանքի բուրմունքը, նկարագրելով դաւաչրջանի մէջ (17րդ):

Քննարկուող երեկոյում պիէսի կատարումը մնում է ցանկալ աւելին: Դերակատարներից նշենք տիկին Գուլազեանին, որը չատ զգացմունքով խաղաց նուրբ ու մաքուր աղջկայ՝ Թանգիկի դերը: Աղա Մելիքի տղած կազմուածքը ներկայացրեց պրն. Ստեփանեանը:

Պրն. Աբէլեանի հիւանդութեան պատճառով Թոմասի դերում հանդէս եկաւ պրն. Քալանթարը: Նման յանպատրաստ ելոյթից ի հարկէ, չատ բան սպասել չի կարելի, բայց մեզ թւում է, որ Թոմասը արտիստի ձիրքին բնորոշ չէ:

Պրն. Քալանթարի վաստակին պէտք է վերագրել այն, որ նա ճիշդ է ընկալել հեղինակի խօսքի ռիթմը:

Յաջող էին տիկին Աստղիկը, խորամանկ Սիլվարդի եւ տիկին Մարին, ճարպիկ Հոռոմի դերերում:

Պրն. Ալիխանեանը (Նաղաչ) մեզ այնքան էլ չբաւարարեց: Ոճի եւ բնաւորութեան առումով դարաչրջանին բնորոշ նկարիչ—բանաստեղծ Նաղաչի կերպարում ցանկալի էր տեսնել աւելի արբեցած ռոմանտիզմ եւ սիրահարուածութիւն: Պրն. Ալիխանեանը անբաւարար օգտագործեց նաեւ դերի հնչիւնային կողմը, որը չատ երաժշտական եւ չափաւոր մշակել էր հեղինակը:

Պրն. Մուրադեանը վատ Կիւրեղ չէր: Բնորոշ է պրն. Կորկոտեանի Պօղոսը: Միւսները թոյլ էին:

Ռու—Մա(7)

●

Արտիստական Ընկերութեան Թատրոն

Ս. Պարթեւեան «Անմար Լոյս».

դրամա, 3 գործողութեամբ. Դեկտ. 1.

Խաղացանկի պիէսների ընտրութեան մէջ պէտք է լինել աւելի խիստ: Քննարկուող երեկոյի նոր պիէսը չի բաւարարում թատրոնի եւ գեղարուեստի ամենատարրական պահանջներն անգամ: Ճշմարիտն ասած, այն պիէս չէ, աւելի չուտ, մենք կ'ասենք, ինչ որ պատկերազարդ խրոնիկա է, որը նախատեսուած է՝ խրատապահանջ ճաշակ չունեցող եւ արուեստից միանգամայն հեռու հանդիսատեսներից, ամէն կերպ, արցունքներ խլելու համար:

Նրա մէջ չկայ ոչ ներքին բեմական գործողութիւն, ոչ կերպարներ, ոչ էլ կենդանի խօսք: Գործող անձանց չուրթերին, կարծես, հասարակ հրապարակախօսական յօդուածից քաղուած պատառիկներ են: Նման նիւթից դերասանին դժուար է որեւէ բան ստեղծել: Կատարողներն առանձնապէս չջանացին էլ: Մի քանիսը դերերն անգամ չգիտէին:

Նշենք սոսկ տիկին Մայսուրեանին (Սիրանոյշ), որին յաջողուեց ներկայացնել դրամատիզմի առանձին պահեր եւ տիկին Արուս Ոսկանեանին, որը կարողացաւ Զապէլի ուժգին դերին չունչ հաղորդել:

Երեկոյի վերջում տիկիններ Գուլազեանը, Զապէլը, պարոններ Կորկոտեանը, Մուրադեանը, Պահարէն, Աւետիսեանը յաջողեցին չատ կենդանի եւ զուարթ խաղալ «Զարաճճի աղջիկը» վոդեւիլը, որը յաջողութիւն ունեցաւ:

Թատրոնը լեփ—լեցուն էր:

Ռու—Մա(8)

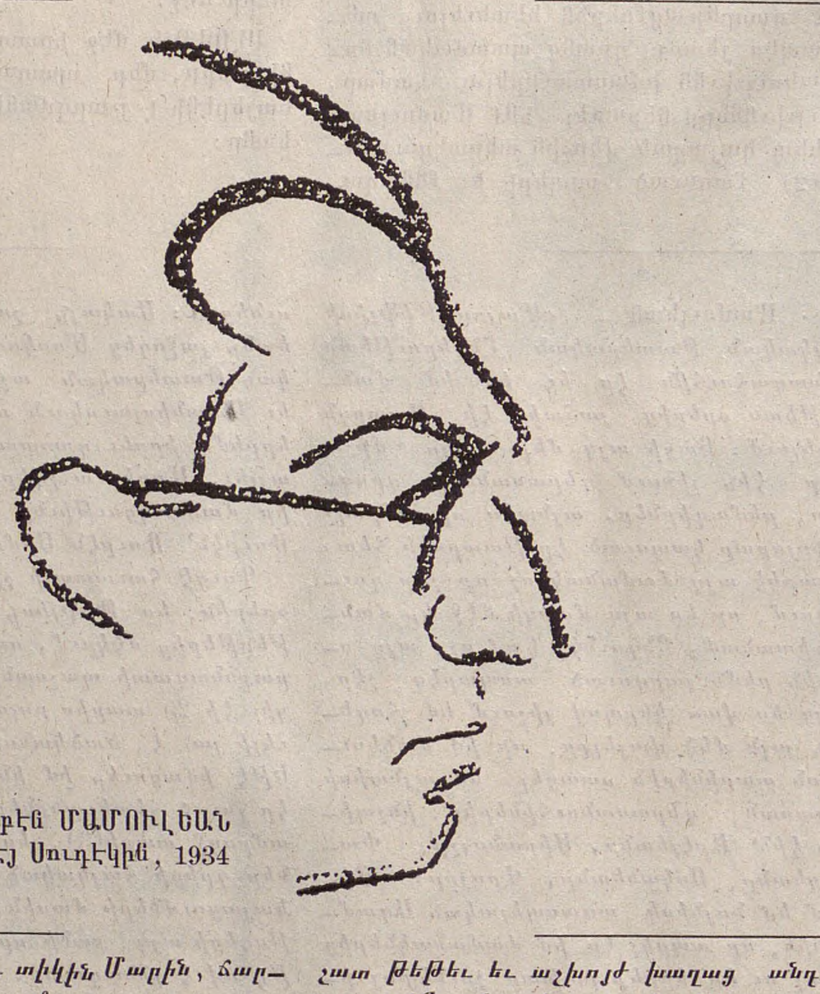
●

(Զուբալովի) Ժողովրդական Տուն

Շիրվանզադէ «Պատուի համար». Դեկտ 14

Հայկական Արտիստական խումբի կողմից հանրայայտ դրամատուրգի պիէսի բեմադրութիւնն անցաւ ինչպէս միշտ, լեփ—լեցուն դահլիճում: Պիէսի կատարումը չատ յաջող էր:

Պրն. Կալոյշը Անդրէաս՝ Էլիզպարովի՝ յանուն չահի ամէն ինչի պատրաստ «կուլակ»ի, դերում չատ արտայայտիչ էր: Տիկին Աստղիկն իր մէջ գտաւ Մարգարիտի համար անհրաժեշտ անկեղծութիւն ու պարզութիւն: Հետաքրքիր էր պրն. Սարեանի Սաղաթէլը: Պրն. Երամեանը,



Ռուբէն ՄԱՄՈՒԼԵԱՆ
Գծանկարը՝ Սերգէյ Սուդէկին, 1934

չատ թեթեւ եւ աչխոյժ խաղաց անդադար քէֆ անող եւ լատ էութեան բարի մարդու՝ Սուրէնի դերը: Մօր դերում չատ լաւ էր հայկական բեմի պատկառելի արտիստուհի տիկին Զապէլը: Յաջողուած է Տէր—Յովհաննիսեանի Բագրատը: Ռոզալիայի դերը բաւարար խաղաց տիկին Վանեց—Քալանթարը: Պրն. Դաւրթեանին չյաջողուեց ինքնասիրութիւնն ու ազնուութիւնը՝ վիրաւորուած, սիրահարուած Օթարեանի դերում: Ուրախ եւ աչխոյժ է պրն. Սերժի ծառան: Երիտասարդ արտիստուհի Փառանձեմի մօտ նըկատելի է վեհերոտութիւնն ու բեմի նըկատմամբ վախը:

Բեմը լաւ էր յարդարուած: Ներկայացումն ազմկոտ յաջողութիւն ունեցաւ:

Ռու—Մա(9)

●

Արտիստական Ընկերութեան Թատրոն

Մ. Մանուէլեան «Դեւերի քրքիջը»,

պիէս երեք պատկերով. Յունուար 1

«Դեւ»՝ չար ոգի, սատանայ, «Ալք»՝ յաւերժահարս, ջրահարս, հայկական ժողովրդական երեւակայութեան մէջ ծընունդ առած էակներ:

Մացառուտների մէջ կորած աւերակներում, մարդկանցից հեռու ապաստանել են դեւերն ու յաւերժահարսերը: Երբ մարդկանց սրերը չառաչում են եւ արիւն է հոսում, գիշերը լուսնի չողերի տակ, նրանք պարում են ու խնդում: Մարդիկ կաչառում են ձեռքերով, եղունգներով, ատամներով յօշոտում, որ «ուտեն, ուտեն, չատ ուտեն»: Նրանք հեռացել են Աստծուց, քանդել եկեղեցիները, հրկիզել քաղաքները: Հողը ողողել մարդկային արիւնով: Եւ դա յանուն «ազատութեան ու հաւասարութեան»: Սատանաները ցնցուած են մարդու արարքից: Նրանք յաղթել են Աստծուն: Մարդը անողորմ է ու արիւնարբու, սիրտը լի է թոյնով ու դաժանութեամբ: Այդ իմացա՛ն սատանաները: Եւ խուլ աւերակների վրայ, հեռաւոր կրակոցների ճայթիւնների ու բոած մարդկանց բորբոքած հրդեհի ցոլքերի ներքոյ, ողորմելի ու չար մարդու վրայ, հնչում է սատանաների ծաղրական ու անողոք քրքիջը:

Համառօտ այսպիսին է պիէսի բովանդակութիւնը: Եւ այդ ամէնը միահիւսուած է ժողովրդական հաւատալիքներով եւ արտայայտուած է չատ ռիթմիկ, տեղտեղ չափաւոր յանգաւորուած խօսքերով: Մ. Մանուէլեանի պիէսը, անտարակոյս, թէ՛ արմատներով, եւ թէ՛ ձեւով ժողովրդական է: Այն ելնում է իսկական ժողովրդական պարզութիւնից: Դրանով էլ ուժեղ է ու գեղեցիկ: Գուցէ պիէսում չատ է «գրականը», գուցէ նրանում չըկան բոլոր երեք պատկերներն իրար կապող, միասնաբար զարգացող գործողութիւններ, գուցէ եւ կայ որոշ երկարաբանութիւն, բայց այդ բոլորը նահանջում են նրա արժանիքների առջեւ:

Մանուէլեանի պիէսն ինքնատիպ է, կրակոտ ու պատկերաւոր: «Դեւերի քըրքիջը» գրոտեսկ է: Նրանում կան դեւերը այծի տոտիկներով ու կոտոշներով, ժանտաթզենին՝ սեւ, օձանման ճիւղերով եւ մարդիկ, սփրթնած դէմքերով: Պիէսում հրաչալիօրէն միահիւսուել են ժողովըրդական հաւատալիքները, յեղափոխութեան խանդավառութիւնը եւ հեղինակի դայրոյթով լի, պոռթկուն ու տառապած հոգին:

Պիէսի բեմադրութեան համար չատ ջանք ու աչխատանք է թափուել: Ի հարկէ, դերակատարները դեռ ամբողջովին չեն իւրացրել պիէսի ոճն ու ռիթմը, դեռեւս անբաւարար է մասերի ներդաշնակ զարգացումը, բայց եւ այնպէս նրանք հասել են որոշակի արդիւնքի: Բոլորը խաղում են խանդավառութեամբ եւ պիէսը դիտւում է մեծ հետաքրքրութեամբ: Նկարիչ Շարբաբչեանի էսքիզներով արուած բեմայարդարումը բաւականին լաւ է:

Պարերը յաջողութեամբ բեմադրել է Ի. Եակուբովը:

Պիէսը եւ դերակատարները թատրոնի լեփ—լեցուն դահլիճում աղմկոտ յաջողութիւն ունեցան: Հեղինակին մի քանի անգամ բեմ հրաւիրեցին:

Ռու—Մա(10)

●

Արտիստական Ընկերութեան Թատրոն

Սունդուկեանց «Պէպօ».

Յովհաննէս Տէր—Գրիգորեանի (Վանօ) յոբելեանը. Փետրուար 9

Բեմարուեստին ծառայելու իր 50—ամեակի տօնակատարութեան երեկոյին մեծավաստակ յոբելեարը հանդէս եկաւ Սունդուկեանցի անզուգական ստեղծագործութեամբ (Զիմզիմովի դերում), իր բեմական անդաւաճան զինակիցների՝ տիկին Վարդուհու (Շուշան) եւ պրն. Տէր-Դաւթեանի (Գիքօ) հետ միասին:

Հայ բեմի վեթերանների կատարմամբ «Պէպօ»ն, իսկապէս երաժշտական երկի տպաւորութիւն է թողնում: Այն արթնացընում է հիացումի եւ պայծառ գորովանքի այնպիսի մի զգացում, որը մարդ զգում է հին վարպետների կտաւի առջեւ, որի վրայից գուցէ եւ զգուշութեամբ, ոլոր—մոլոր անցել է ժամանակի նուրբ սարդը, բայց այդուհանդերձ այն պահպանել է իր գոյների ողջ ներդաշնակութիւնը եւ գծերի ապշեցուցիչ մաքրութիւնը:

«Պահակագունդը մեռնում է, բայց չի յանձնւում»: Ճիշդ այդպէս էլ չի յանձնւում Սունդուկեանցի դերասանների հին պահակագունդը:

Այդ, մէկ անգամ եւս, փայլուն կերպով ապացուցեցին նրա վերջին պահակները:

Պէպոյի դերում հանդէս եկող Յ. Աբէլեանի գլխաւորութեամբ, աւագներին արժանավայել կարողացան կցուել նոր սերունդի դերասանները. տիկ. Ոսկանեանը՝ Եփեմիա, Աստղիկը՝ Կեկել, պրն. Սարեանը՝ փորձուած Կակուլի:

Թէ՛ յոբելեարը, եւ թէ՛ միւս դերակատարները բուռն յաջողութիւն ունեցան:

Fonds A.R.A.M

Ներկայացումից յետոյ վարագոյրը բաց պահուած բեմի վրայ, տեղի ունեցաւ յոբելենական մեծարում: Հայ բեմի վաղեմի դերասան պրն. Տէր-Դաւթեանը եւ վրաց բեմի վաղեմի դերասան պրն. Վանօ Աբաշիձէն, յոբելեարին բեմ բարձրացրին: Նրան ջերմօրէն ողջունեցին Կովկասեան Հայ Բարեգործական Ընկերութեան, Հայկական Արտիստական Ընկերութեան, Վրացական Արտիստական Ընկերութեան, Բեմական Գործիչների Միութեան, Թատրօ Ընկերութեան, Վրացռուս Թատերախմբի, Վրաց Գրողների Միութեան, Ժողովրդական Տան Հայկական Խմբի եւ բազմաթիւ այլ հիմնարկների ու անձանց անունից: Յոբելեարի շնորհակալական եզրափակիչ խօսքը՝ ուր յայտարարուեց անձնական աշխատանքով վաստակած 50 հազար ռուբլին Թիֆլիսի հայկական թատրոնի շինարարութեանը յատկացնելու, ինչպէս նաեւ յոբելենական ներկայացումից ըստացուած ողջ եկամուտը Ժողովրդական Տան հայկական խմբի օգտին նուիրաբերելու մասին, ողջունուեց հանդիսատեսի բուռն եւ երկարատեւ ովացիայով:

Ռու-Մա(11)

●

Արտիստական Ընկերութեան Թատրոն

Հայ դերասանի օր. Փետրուար 16

«Մութ գիշերին եմ ծնուել ես, կարիքն ու թախիծն են օրօրել ինձ եւ դժուար է եղել իմ ուղին». տիկին Արուս Ոսկանեանի շուրթերով, այսպէս խօսեց «Հայ բեմի ոգին» այն գեղեցիկ մենախօսութեան մէջ, որը երեկոյի առիթով գրել էր Իսահակ Ալիխանեանը: Եւ իսկապէս, եթէ ընդհանրապէս ծանր է դերասանի ճակատագիրը, ապա առաւել ծանր է հայ դերասանի ճակատագիրը: Արուեստին ծառայելու նրա տաժանակիր աշխատանքը արժանի է խոր երախտագիտութեան: Եւ դրա համար էր, որ այդքան անկեղծ հնչեցին տիկ. Արուս Ոսկանեանի խօսքերը, եւ այդ պատճառով էր, որ երբ կանաչ դափնին պսակեց «հայ բեմի տանջուած հոգուն», ողջ սրահը թնդաց հասարակութեան ծափահարութիւնների որոտից:

Հարկ է յարգանք մատուցել տիկ. Արուս Ոսկանեանին՝ մենախօսութիւնը գեղեցիկ, անկեղծ զգացմունքով եւ քնարականութեամբ կատարելու համար:

Այնուհետեւ կայացաւ ծիծաղի եւ զուարճութեան հետաքրքիր եւ տարատեսակ քաբառէ:

Հաճոյքով նշում ենք տօնակատարութեանը մասնակցած հիւրերին. Ե. Տ. Ծիխարեւան մեծ արտայայտչութեամբ կարդաց մի հատուած «Օռլէանի կոյս»ից, պրն. Նըկրովն ու պրն. Դիմովը զուարճացրին հասարակութեանը, առաջինն իր կոմիկական տեսարաններով, երկրորդը՝ հայ դերասանների մասին պատմող խաղերով:

Երեկոյի ծրագրում յատկապէս պէտք է նշել Օ. Մ. Մայսուրեանի արտասանութիւնները՝ թէ երաժշտութեան եւ թէ առանց երաժշտութեան ուղեկցութեամբ, տիկ. Արուս Ոսկանեանի ու Հայկուշի, տիկ. Գուլազեանի ու Մարիի (հարսանիքի պատկերում) եւ միւսների մի շարք բանաստեղծութիւնների գեղեցիկ կատարումներն ու պարերը: Ցանպատրաստից յաջող ելոյթներ ունեցաւ նաեւ հանդիսականներից ոմանք: Վերջապէս, «մեր բոլոր հաւաստիքը» երեկոյի բեմավար՝ պրն. Ալիխանեանին, որը պատուաբեր կերպով կատարեց իր դերը եւ սրամիտ կատակներով շատ ծիծաղեցրեց:

Հանդիսատեսը երեկոն ընդունեց մեծ համակրանքով, եղան բաւական նուիրատուութիւններ, որոշները մեծ գումարների: Աշխոյժ աշխատում էր նաեւ բուֆէտը:

Ռու-Մա(12)

●

[...]

Քննադատութիւնը նոյնքան անհրաժեշտ է կեանքում, որքան սէրը, ազատութիւնն ու մարդուս ստեղծագործելու բնազդը: Առանց քննադատութեան գոյութիւն չունի ոչ յառաջդիմութիւն եւ ոչ էլ քաղաքակրթութիւն: Արուեստը որոշ առմամբ ինք արդէն կեանքի քննադատութիւնն է:

[...]

Յիշում եմ մի օր Վենետիկում, իրիկնամուտին ես մի փոքրիկ եկեղեցու մէջ էի: Մութն ընկել էր ու այլեւս հնարաւոր չէր պարզ տեսնել: Ես սկսեցի քայլել դէպի դուրս: Եկեղեցու պահակը մօտեցաւ ինձ ու ասաց՝ «Սինիօր, դուք մինչեւ չտեսնէք մեր Թիցիանոյի Մատոննան, չպիտի գնաք»: Նա ինձ տարաւ ետ, մինչեւ փոքր մատուռը եւ մատնանշեց մի պատկեր: Կապտաւուն ստուերի մէջ ես տեսնում էի միայն անորոշ մարմիններ եւ գունատ դէմքեր: «Մեզ լոյս է պէտք» ասաց նա, վառեց մոմը ու երկիւղածութեամբ մօտեցրեց կտաւին: Գեղեցիկ տեսիլքը կեանք առաւ: Ճշգրիտ լուսաւորութիւնը բացայայտեց նկարի բոլոր գըծերը, գեղեցիկ գոյները եւ նրա ոգեղէն հմայքը:

Քննադատն այդ լոյսն է: Նա լուսաւորում է արուեստի ստեղծագործութիւնը: Նա բացայայտում է նրա խոր իմաստը, նրա թաքնուած բերկրանքը որոնք կարող են վրիպել ոչ զգայուն եւ կամ ոչ փորձառու աչքերից: Նա նմանապէս մատնանշում է նաեւ վրիպակները, եթէ կան: Նրա սրբազան պարտքն է գնահատել մարդկային մտքի ստեղծագործութիւնը, եւ հաստատել այն սուր մտքով, ջերմ սրտով ու անաչառ անկեղծութեամբ: Քննադատութիւնը վաղեմի ու ազնուական զբաղմունք է: Քննադատը պիտի հըպարտ լինի որ պատկանում է մի ընտանիքի որ ընդգրկում է Ճորճ Պեռնար Շոյի, Էտկար Ալլան Փոյի, Շէլլիի, Վոլթէրի, Պէն Ճոնսոնի, Տանթէի, Արիստոտէլի եւ շատ ուրիշների նման փայլուն դէմքեր, որոնց ձայնը զանգակի նման հնչում է անհուն տարածութեան եւ ժամանակների միջից:

[...]

Քննադատութիւնը թշնամու կողմից անարժէք է, քանի որ թելադրւում է միայն թշնամութիւնից: Արժէքաւոր քննադատութիւնը բխում է բարեկամից: Քննադատը որեւէ անձի, խմբակցութեան կամ մասնագիտութեան բարեկամը չպիտի լինի, այլ՝ այն արուեստի, որին ծառայում է:

[...]

Քննադատը ենթակայական լինելով հանդերձ չպէտք է ենթարկուի նախապաշարումների, նախընթացների եւ սովորութիւնների ազդեցութեան: Նա պիտի քաջալերի ինքնատիպութիւնը եւ ստեղծագործ-երեւակայութեան ազատ արտայայտութիւնը: Նա պիտի անմիջապէս ճանաչի ու գնահատի երիտասարդ տաղանդը: Եւ վերջապէս, նա ինքն եւս տէր պիտի լինի իրեն յատուկ տաղանդին՝ քննադատի տաղանդին:

[...]

Ռուբէն Մամուլեան(13)

Ծանօթ. –

(1) Ըստ Մամուլեանի, հայերէնը սըրբագրուած է իր մօր՝ Վերժինիա Քալանթարեան-Մամուլեանի եւ ՄՇԱԿ-ի խմբագրութեան կողմից:

(2) Տեսակցող՝ Արբի Յովհաննիսեան:

(3) Մարտ 1919-ից Ապրիլ 1920:

(4) ՄՇԱԿ, թիւ 66, 1919, Մարտ 26:

(5) ՍԼՈՎՕ, թիւ 65, 1919, Նոյ. 1:

(6) ՍԼՈՎՕ, թիւ 73, 1919, Նոյ. 12:

(7) ՍԼՈՎՕ, թիւ 88, 1919, Նոյ. 30:

(8) ՍԼՈՎՕ, թիւ 92, 1919, Դեկտ. 4:

(9) ՍԼՈՎՕ, թիւ 12, 1919, Դեկտ. 17:

(10) ՍԼՈՎՕ, թիւ 3, 1920, Յունուար 4:

(11) ՍԼՈՎՕ, թիւ 32, 1920, Փետր. 11:

(12) ՍԼՈՎՕ, թիւ 39, 1920, Փետր. 19:

(13) The Function of Motion Picture Criticism; Variety 1954 (Քննադատութեան դերը շարժարուեստի մէջ. ՎԸՐԱՅԸԹԻ):

La griffe du chat

«Ce qui subsiste le mieux,
c'est le mythe, la poésie.
Le réalisme meurt».
ROUBEN MAMOULIAN(1)

L'avènement du film parlant a révélé Rouben Mamoulian(2), l'un des metteurs en scène les plus inventifs de Hollywood. Il a aussi sa place à part dans l'histoire du théâtre musical de Broadway.

Jusqu'en 1961, date à laquelle il cesse de créer pour l'écran, il réalise seize films, vingt mises en scène théâtrales et dix-neuf comédies musicales (opéras inclus).

Mamoulian est aussi l'auteur d'articles comme «The World's Latest Fine Art» (Le dernier venu des arts du monde), «Colors Are Emotions» (Les couleurs sont des émotions), «Use and Abuse of Camera Prambulation» (Du bon et du mauvais usage du mouvement de la caméra), «George Gershwin», «D. W. Griffith, Director» (Griffith metteur en scène), «Stage and Screen» (La scène et l'écran), «Bernhardt vs Duse» (Bernhardt contre Duse) etc. Ses réflexions et ses écrits esthétiques et théoriques sont nourris de ses expériences professionnelles pleines d'innovations.

Quelques mois avant sa mort, le 4 décembre 1987, je résolus d'aller lui rendre visite à Hollywood. J'avais vu tous ses films et je l'avais déjà rencontré auparavant, mais maintenant, me souvenant bien de son interview dans *Sight and Sound* dans laquelle il avait parlé de sa «signature»(3), je voulais le revoir et avoir avec lui une conversation plus intime.

En pénétrant chez lui, pas très loin de l'entrée, je remarquai tout de suite un chat et vis Mamoulian debout dans un peignoir turquoise, qui s'appuyait sur une canne noire. Le chat était blanc comme neige. Il avait l'air d'être seul mais plusieurs autres ne tardèrent pas à paraître, de couleurs et de races diverses. Lors de ma première visite, je n'avais pas réussi à les compter, leur nombre exact m'échappait... J'avais l'impression d'être dans une pièce de Ionesco. La pièce, au lieu d'être pleine de sièges, s'emplissait de chats. L'atmosphère était magique et mystérieuse.

Chacun des chats avait sa fonction bien particulière. On aurait dit qu'ils étaient tous des messagers et c'étaient eux qui dictaient, composaient et ponctuaient ce qu'il disait. Son esprit et ses propos étaient à leurs service. Avec un sens de l'humour peu commun et un sourire innocent, ce vieil homme de haute taille, beau et fragile, répondait avec une lucidité surprenante à chacune de mes questions. Il était extrêmement agréable de l'entendre évoquer ses souvenirs.

Parmi ses réminiscences figuraient ses six années de scolarité à Paris, où il fut, au lycée Montaigne, dans la même classe que René Clair, ce qui me parut une très intéressante coïncidence puisque des années plus tard, lorsque le son vint révolutionner le cinéma, ils devaient compter tous deux parmi les metteurs en scène les plus innovateurs de la période.

De ses années à Montaigne, Mamoulian évoque une curieuse anecdote: «Un jour, au lycée, notre professeur de physique nous a expliqué que lorsqu'une troupe de soldats arrive à un pont, ils reçoivent l'ordre de ne plus marcher au pas car alors le rythme de leur pas pourrait créer une force dangereuse pour le pont. Ce phénomène m'a beaucoup impressionné et j'ai compris ce jour-là que le rythme peut représenter une force considérable. Mais si cette force peut détruire, elle peut aussi construire, créer une forte tension et un grand intérêt».

Mamoulian, qui naquit à Tiflis le 8 octobre 1898, fut dès l'enfance lié au monde du théâtre puisque sa mère était directrice du théâtre arménien de la ville. Ses impressions d'enfance furent si fortes que lorsqu'on l'envoya à Moscou pour faire son droit, il ne rata pas l'occasion d'étudier également l'art du théâtre. Personnellement, l'un de mes principaux intérêts concernait précisément ses études théâtrales, de sorte que lorsqu'il m'annonça que les chats approuvaient l'idée de mes visites chez lui, je l'interrogeai sur son professeur.

«Quand vous étiez étudiant à l'atelier que dirigeait Evgueny Vakhtangov(4) au Théâtre d'Art de Moscou, qu'est-ce qui vous a frappé le plus en lui ?» «Le moment, répondit-il, où il se levait pour nous montrer ce qu'il fallait faire».

Aussitôt après avoir dit cela, Mamoulian remarqua que l'un des chats se dirigeait vers son bureau. Bien que récemment opéré d'un cancer, il se leva et le suivit. Le chat entra dans le bureau suivi de plusieurs de ses congénères. Mamoulian s'assit à sa table de travail. Là, parmi la masse de livres, de papiers et de fleurs séchées et pressées, je remarquai une statuette de cristal transparent : c'était un chat couché sur le manuscrit d'un poème.

Vakhtangov, le 30 octobre 1918, au moment où Mamoulian étudiait chez lui, avait noté dans son journal :

«L'acteur doit s'exercer au mouvement, non pas pour être capable de danser, non pas pour être à même de faire des gestes élégants, mais afin de communiquer à son corps (à faire entrer en lui) un sens de la plasticité. Après tout, la plasticité ne se limite pas aux mouvements, elle est là aussi dans un vêtement qu'on laisse négligemment tomber, à la surface tranquille d'un lac, dans le confort intime du chat qui dort, dans des guirlandes qui pendent et dans une statue de marbre immobile».

Tout ce que je voyais dans ce bureau était en complète harmonie avec ces quelques lignes.

En 1923, s'étant rendu aux Etats-Unis sur l'invitation de George Eastman (Ko-

par

ARBY OVANESSIAN

dak) inspiré par les études qu'il avait faites avec Vakhtangov, Mamoulian avait recherché un théâtre authentiquement rythmique et dramatique, un théâtre combinant tous les éléments du mouvement, de la danse, du jeu des acteurs, de la musique, du chant, de l'éclairage, de la couleur etc., ce qui n'était pas alors aux Etats-Unis une tâche aisée car à l'époque, la scène américaine restait très conventionnelle. Il dut donc mener un rude combat.

Pour faire entrer dans les faits sa conception nouvelle et expérimentale, il avait créé en 1925 à Rochester la *Eastman Scholl of Danse and Dramatic Action*. Et il avait découvert Martha Graham qu'il avait invitée à collaborer et à participer à ses recherches. Tous deux s'intéressaient à la danse et à l'action dramatique ainsi qu'à leurs rapports sur l'espace scénique. *Sister Beatrice* (1925) fut le fructueux résultat de cette recherche et de cette collaboration. Désormais, Mamoulian était sûr de lui. Le public fut enthousiaste. Une mise en scène stylisée et rythmique était dès lors possible. En montant *Porgy* (1927), *Marco Millions* (1928), *Wings Over Europe* (1928) pour la *Theater Guild* de New York, il avait commencé à modifier les cours de la mise en scène aux Etats-Unis.

En 1930, le Metropolitain Opera avait présenté un programme en deux parties dans lequel Mamoulian avait mis en scène la première américaine de *Die glückliche Hand* (La main du destin), un opéra-pantomime d'Arnold Schönberg, et Martha Graham avait dansé *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky sur une chorégraphie de Leonide Massine.

On était à l'époque où le parlant venait de naître et Mamoulian réalisait son premier film, *Applause* (1929). Par comparaison avec les autres films parlants, la caméra, dans le cas de celui-ci, avait eu des mouvements d'une fluidité inhabituelle et utilisé des effets d'ombre et de lumière très expressifs. *Applause* offre également deux nouvelles innovations de Mamoulian : une double bande son et une scène dans laquelle les pensées de l'un des personnages sont suggérées par des effets son, où les bruits stylisés de la rue «parlent» comme un «monologue intérieur». La griffe de Mamoulian, le chat, figure aussi pour la première fois dans ce film : c'est un chat blanc qui, sur le trottoir, croise April (la jeune héroïne de l'histoire) tandis qu'un chien aboie sur la bande son.

Applause est le film-clé pour comprendre l'univers cinématographique de son metteur en scène. On y trouve à peu près tous les ingrédients de ses films à venir. Là, la stylisation, la poésie compa-

Fonds A.R.A.M

rative et visuelle ont marqué l'image. Mamoulian a fait énormément pour protéger les valeurs cinématographiques au début du parlant, ses innovations ont aidé le cinéma à rester un art.

Voir *Applause* (1929), *City Streets* (1930), *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1932), cela revient à écouter un monologue intérieur de Mamoulian.

Je l'ai écouté :

«Shakespeare s'est servi du monologue pour donner une expression orale aux pensées. Depuis, le monologue est dévenu désuet. Le cinéma a été la grande histoire d'amour de ma vie, c'est l'expression artistique par excellence. Le cinéma a aussi une telle puissance qu'il faut l'utiliser avec prudence. Il ne faut pas oublier que l'art cinématographique a été inventé par l'homme il n'y a pas plus de cent ans. Le théâtre , le film et la télévision sont par définition inséparables du spectateur. Lorsque j'ai tourné mon premier film, *Applause*, des millions de gens l'ont vu, ils ont été impressionnés et tout le monde voulait venir me serrer la main. Depuis ce jour-là, j'ai toujours apporté le plus grand soin aux moindres apparences car j'avais remarqué que les spectateurs en étaient plus profondément marqués que je ne le pensais. Quant à mes films, ils ont été montrés dans plus de vingt-deux pays, j'ai été l'invité d'honneur dans beaucoup de festivals. Le premier était la *Mostra* de Venise (1932) où le public devait répondre à certaines questions comme : «Quel acteur avez-vous préféré ?», «Au point de vue imaginaire, quel est le film le plus original ?» etc.

«Les spectateurs votèrent pour Fredric March et *Dr Jekyll and Mr Hyde*. En effet, j'ai dirigé Fredric March dans ce film. J'ai donc souvent eu l'occasion de mesurer l'influence de mes pensées et de mes films. Si le public assume bien son rôle, cela vous rend responsable. Cela vous oblige à ne pas faire du cinéma pour gagner simplement de l'argent, encore de l'argent, toujours de l'argent. Nous devons essayer de rendre notre monde plus vivable et faire en sorte que chaque spectateur soit un meilleur homme ou une meilleure femme en sortant de la salle de cinéma».

Avec son quatrième film, *Love Me Tonight*, Mamoulian a transformé l'«opérette» en «comédie musicale» américaine. Il l'a dotée, par des moyens authentiquement cinématographiques, d'une stylisation propre. Ce film était d'ailleurs son préféré. Quant on lui demandait quel était son film favori, il ne le disait pas directement mais vous faisait sentir et comprendre sa préférence. Là aussi il s'est montré un véritable maître du langage stylisé, du geste comparatif et suggestif.

Vincente Minelli, le grand maître hollywoodien du film musical, évoque dans son autobiographie *I Remember It Well* (Tous en scène) : «...C'est à l'occasion d'une interview avec un journaliste —qui me disait que j'avais apporté la sophistication à la comédie musicale— que je me souviens tout à coup du film que Rouben Mamoulian avait tourné pour la Paramount en 1932, *Love Me Tonight;* un chef-d'œuvre de sophistication».

Lorsque Mamoulian parlait cinéma, il avait toujours *Love Me Tonight* présent à l'esprit. Et cela se manifestait fréquemment et de très nombreuses façons. Ces moments-là étaient passisonnants et me donnaient l'impression qu'il s'efforçait de communiquer ou de faire partager une sorte de barème ou de critère secret. Un chat blanc, un noir et un noir et blanc nous regardaient toujours quand il parlait de cela.

«Le début de *Love Me Tonight* —qui rappelle presque ce que j'avais fait dans *Porgy* en 1927 et montre Paris au petit matin avec le réveil progressif de la ville— a été filmé à l'aide d'un métronome. Nous avons même réglé la sortie de la fumée par les cheminées suivant le rythme des mesures musicales. Et tout le film suivait une structure musicale unique. Le dialogue, le chant et le mouvement, tout formait un ensemble organique, et le résultat était ce *Song of Paree* (Le chant de Paris) que chantait Maurice Chevalier.

......

«Je suis convaincu qu'à l'écran comme à la scène, tout doit être mesuré, soumis à un but dramatique et ne pas être uniquement esthétique. L'esthétisme pur peut avoir un intérêt décoratif et flatter l'œil, mais il peut aussi conduire à l'absurde. Tout comme les grandes œuvres de la peinture ou de la sculpture, que ce soit au théâtre ou au cinéma, l'art doit dominer l'esthétisme. Il doit transmettre une idée ou une impulsion dramatique. Moi, je ne me sers pas des ombres dans un but purement décoratif...

......

«En réalité, le théâtre n'exige qu'une action, et celle-ci est réservée à l'acteur. Mais au cinéma il en faut trois : premièrement l'action de l'acteur, deuxièmement l'action de la caméra, troisièmement celle du montage. Et ces trois actions doivent s'harmoniser suivant un point de vue rythmique. Ajoutez-y la musique et vous obtenez un tout auquel on peut appliquer la formule de Michel-Ange à propos de ce que doit être la statue véritable: Faites-la tomber de haut, elle ne doit pas se briser».

L'influence de *Love Me Tonight* sur Vincente Minelli, Stanley Donen, Gene Kelly et d'autres est à coup sûr indéniable. Son découpage cinématographique stylisé sert de base et de style à leurs films musicaux. L'image mythique de Greta Garbo à la fn d'un autre film de Mamoulian, *La Reine Christine* (1933), est souvent évoquée et citée dans l'histoire du cinéma, mais Mamoulian nous fait comprendre que le son et les images impeccablement composées et orchestrées de ses films, avec leur contenu noir et blanc ou en couleurs, révèlent, chaque fois qu'ils sont réussis, les mêmes valeurs: mouvement, stylisation et mesure. Mamoulian était parfaitement conscient de la valeur poétique de son approche.

Au début des années trente, son action au théâtre avait déjà manifesté la même chose dans l'emploi de la couleur. Ses mises en scène s'orientaient nettement dans le sens de la couleur. C'est par un choix naturel qu'il se chargea de la mise en scène de *Becky Sharp* (1935), premier long metrage tourné en trichromie suivant le nouveau procédé Technicolor.

La maison de Mamoulian et son bureau témoignaient aussi du fait qu'il était attentif, mais sans complexe, aux arrangements des couleurs. Il me fallait maintenant relier son travail à la question de la couleur. Des années durant, il avait étudié, expérimenté, travaillé la couleur, il avait écrit sur le sujet. Un jour, après une longue conversation sur l'emploi de la couleur dans ses films, il me tendit, en guise de «résumé», une note dactylographiée où l'on pouvait lire :

«CONSIDERER LES COULEURS COMME DES "EMOTIONS" ET DES "ACTEURS" SUR L'ECRAN

«En employant les couleurs sur l'écran, on doit les considérer non pas d'un point de vue scientifique ou purement esthétique, mais en tant qu'«émotions» et parfois comme des «acteurs» de plein droit. Lorsque les couleurs sont employées comme des valeurs dramatiques et émotionnelles, l'esthétique s'exprime automatiquement par elle-même. Que l'on s'en rende compte ou non, chaque couleur induit en nous une réaction émotionnelle spécifique. Du fait que les couleurs font partie de la nature et sont intégralement liées aux diverses facettes et de la nature et de l'homme, l'espèce humaine en est venue, au cours de son histoire, à les relier à des idées, des sensations et des faits particuliers. Ainsi donc, les couleurs sont devenues pour l'homme des symboles, chacun doté d'un sens spécial. Ce n'est pas un hasard si même dans notre langue nous employons des expressions comme «les années vertes», «se sentir bleu», «voir rouge», «des idées noires», «né dans la pourpre», «une vie grise», «voir des choses en rose», etc., etc.

«C'est aussi un fait qu'en peinture, l'esthétique des grandes œuvres découle largement de la puissance émotionnelle et dramatique des couleurs employées.

«Il devient alors évident qu'employer les couleurs au hasard équivaut à un «analphabétisme des couleurs». La couleur a son langage à elle. Par conséquent un film tourné en couleur exige un «*scénario couleurs*» autant qu'il exige un scénario dialogue».

Dès 1927, les acteurs «noirs» du théâtre avaient été à la source de la mise en scène de *Porgy*. L'impact émotionnel de cette production avait impressionné Bertold Brecht, Max Reinhardt et Maurice Ravel, lequel avait dit: «C'est le meilleur opéra que j'aie jamais vu». A l'époque, *Porgy* n'était qu'une pièce dramatique qui, selon la théorie de Mamoulian sur le rythme, le mouvement et les stylisations de la lumière, laissait par son texte et son action une impression musicale.

En 1935, avec la musique de Gershwin, *Porgy* devenait *Porgy and Bess*. Après *Becky Sharp*, il était normal que Mamoulian fût choisi pour mettre en scène ce premier véritable «opéra américain». Il fut réellement le père de ce mouvement nouveau dans le théâtre américain.

Après *Porgy and Bess*, Mamoulian créa à Broadway une série de spectacles musicaux significatifs et influents; *Oklahoma!* (1943) et *Carrousel* (1945), musique de Richard Rogers et Oscar Hammerstein II, ainsi que *Lost in the Stars*, musique de Kurt Weill, en sont des exemples classiques. Après ces mises en scène, il ne faisait plus de doute qu'un nouveau type de théâtre musical était né. «The Mad Armenian» (L'Arménien fou), comme on l'appelait à Broadway, avait enseigné la valeur du rythme. Il avait non seulement dirigé le rythme du dialogue, mais aussi montré à quel point le corps de l'acteur peut devenir expressif quand son mouvement est rythmique. La comédie musicale américaine avait enfin appris à intégrer dramatiquement ses nombreux éléments. A Broadway, le chant, la danse et la musique servaient désormais à exprimer le contenu dramatique et l'action, et ne se bornaient plus à être de simples effets de scène.

Après un grand succès à Broadway, la mise en scène de *Oklahoma!* fut en effet représentée sous le titre *Salute to France: American State Department Program Sponsored by A.N.T.A.* à Paris en mai 1955, ensuite au cours d'une tournée à Rome, Milan, Naples et Venise. Grâce aux visions et aux principes de Mamoulian, le théâtre musical américain a trouvé dans le monde entier ses lettres de noblesse.

«*Oklahoma!* dit Mamoulian, n'a pas d'ouverture. On attaque directement avec huit mesures d'introduction. Quand on l'a donné à Paris, en présence du président René Coty, pendant huit mesures un chat a traversé la scène dans toute sa longueur». Et à ce moment, Mamoulian a mimé par des gestes de la tête, des mains et des épaules les mouvements du chat traversant la scène, le tout en battant effectivement huit mesures.

Je lui ai demandé alors: «Les spectateurs de cette comédie musicale savaient-ils que vous signez toujours vos films par la présence d'un chat ?» «A ce moment-là, a-t-il répondu, les spectateurs ont applaudi».

A ce moment même, l'un des chats blancs aux yeux bleu clair s'avança vers une plaque de verre sous laquelle on pouvait voir plusieurs fleurs séchées. Depuis des années, Mamoulian se servaient de fleurs séchées pour faire des portraits dont certains, encadrés, ornaient le corridor menant à son bureau.

«Les motifs égyptiens, dit-il, sont d'une merveilleuse simplicité, avec de l'élégance et des couleurs intéressantes: noir, jaune, vert, violet, très peu de rouge ou d'orange. Alexandrie était une ville blanche car elle était grecque. Imaginez le contraste et l'impact de cette Egypte si civilisée sur la grossière démocratie romaine !

«Dans le scénario de *Cléopâtre*, j'avais prévu une scène montrant le roi d'Arménie Artavazd enchaîné. Mais comme il s'agissait d'un roi, les chaînes devaient être en or. Artavazd offre à Cléopâtre plus que Marc-Antoine puisqu'il lui offre sa propre tête. Ce n'est pas en portant sa tête sur ses épaules qu'on satisfait une femme... J'avais également imaginé une scène dans laquelle l'armée de Tibère entre en Egypte et trouve une ville entièrement déserte. Pas une âme en vue. L'armée s'avance et approche d'un des temples. Lorsque les portes s'ouvrent, on constate que le temple est plein d'une multitude de chats... Ce sont les seuls êtres vivants présents dans la ville. En Egypte, les chats étaient les gardiens privilégiés des portes de la nuit et de l'au-delà».

Il me rappela qu'il avait renoncé à mettre en scène *Cléopâtre* car les termes de son contrat relatifs à sa façon de travailler n'avaient pas été respectés. A la suite de cet incident, qui engendra toute une série de scandales dans le système de production d'Hollywood, il avait écrit deux livres, l'un pour les enfants: «Abigail, Story of the Cat et the Manger» (Abigail, histoire de la chatte dans la crèche, 1964), l'autre pour les étudiants, les universitaires, les metteurs en scène et les acteurs: «Shakespear's Hamlet, A New Version» (Hamlet de Shakespeare, version nouvelle, 1966).

Il me montra le dernier paragraphe de l'introduction d'*Hamlet* :

«Je me suis efforcé avec le plus grand soin d'éviter les images et les innovations personnelles qui pouvaient s'éloigner des conceptions shakespeariennes et j'ai essayé de respecter, de retrouver, parfois aussi de pressentir sa tendance et le mouvement de sa pensée. Lorsque la poussière et les souillures des siècles altèrent une vierge de Raphaël ou les fresques de la Sixtine, on les restaure avec le plus grand soin afin de restituer la véracité de leur image et l'éclat de leurs couleurs. De la même façon, je me suis fixé comme objectif de libérer Hamlet de l'amas des archaïsmes verbaux pour que toute lecture puisse y retrouver aujourd'hui certaines des gloires cachées de Shakespeare et tirer un légitime plaisir de ses voiles gonflées par le vent d'une meilleure création poétique».

Lorsque j'eus fini de lire ce paragraphe, il me précisa que cette version nouvelle d'*Hamlet* avait été sa dernière contribution théâtrale. Je l'interrogeai alors sur le duel de la dernière scène: «A-t-elle été mise en scène avec le même panache que les duels de "Mark of Zorro" ?». Le regard fixé sur le chat d'un blanc de neige qui trônait sur la plaque de verre pressant les fleurs séchées, Mamoulian sourit sans rien dire.

© *ARBY OVANESSIAN*
Traduit de l'anglais par
Pierre TER-SARKISSIAN

---

(1) The Man in Lincoln's Nose, *Corey, M. and Ochoa, G., ed.* (*Simon & Schuster Inc.*, 1990).

(2) *Filmographie :*
1929 — Applause;
1931 — City Streets (*Carrefours de la Ville*);
1931 — Dr Jekyll & Mr Hyde;
1932 — Love Me Tonight (*Aimez-moi ce soir*);
1932 — Song of Songs (*Le Cantique des Cantiques*);
1933 — Queen Christina (*La Reine Christine*);
1934 — We Live Again (*Résurrection*);
1935 — Becky Sharp;
1936 — The Gay Desperado (*Le Joyeux Bandit*);
1937 — High, Wide and Handsome (*La Furie de l'or noir*);
1939 — Golden Boy (*L'Esclave aux mains d'or*);
1940 — The Mark of Zorro (*Le Signe de Zorro*);
1941 — Blood and Sand (*Arènes sanglantes*);
1942 — Rings on Her Fingers (*Qui perd gagne*);
1946 — Summer Holiday (*Belle Jeunesse*);
1957 — Silk Stockings (*La Belle de Moscou*).

(3) «*Dans chacun de mes films, il y a toujours quelque part un chat. En finissant* Silk Stockings, *je me rendis soudain compte qu'il n'y avait pas de chat. Par conséquent (pour des dépenses considérables) nous avons eu une journée de tournage supplémentaire. Avez-vous remarqué cela ?*»
(«Sight & Sound» — *The International Film Quarterly, Summer* 1961).

(4) *E. Vakhtangov* (1883-1922). *Metteur en scène, acteur, pédagogue d'origine arménienne de Théâtre Russe.*

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

Fonds A.R.A.M